This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

A propos de ce livre

Ceci est une copie numérique d'un ouvrage conservé depuis des générations dans les rayonnages d'une bibliothèque avant d'être numérisé avec précaution par Google dans le cadre d'un projet visant à permettre aux internautes de découvrir l'ensemble du patrimoine littéraire mondial en ligne.

Ce livre étant relativement ancien, il n'est plus protégé par la loi sur les droits d'auteur et appartient à présent au domaine public. L'expression "appartenir au domaine public" signifie que le livre en question n'a jamais été soumis aux droits d'auteur ou que ses droits légaux sont arrivés à expiration. Les conditions requises pour qu'un livre tombe dans le domaine public peuvent varier d'un pays à l'autre. Les livres libres de droit sont autant de liens avec le passé. Ils sont les témoins de la richesse de notre histoire, de notre patrimoine culturel et de la connaissance humaine et sont trop souvent difficilement accessibles au public.

Les notes de bas de page et autres annotations en marge du texte présentes dans le volume original sont reprises dans ce fichier, comme un souvenir du long chemin parcouru par l'ouvrage depuis la maison d'édition en passant par la bibliothèque pour finalement se retrouver entre vos mains.

Consignes d'utilisation

Google est fier de travailler en partenariat avec des bibliothèques à la numérisation des ouvrages appartenant au domaine public et de les rendre ainsi accessibles à tous. Ces livres sont en effet la propriété de tous et de toutes et nous sommes tout simplement les gardiens de ce patrimoine. Il s'agit toutefois d'un projet coûteux. Par conséquent et en vue de poursuivre la diffusion de ces ressources inépuisables, nous avons pris les dispositions nécessaires afin de prévenir les éventuels abus auxquels pourraient se livrer des sites marchands tiers, notamment en instaurant des contraintes techniques relatives aux requêtes automatisées.

Nous vous demandons également de:

+ *Ne pas utiliser les fichiers à des fins commerciales* Nous avons conçu le programme Google Recherche de Livres à l'usage des particuliers. Nous vous demandons donc d'utiliser uniquement ces fichiers à des fins personnelles. Ils ne sauraient en effet être employés dans un quelconque but commercial.

+ *Ne pas procéder à des requêtes automatisées* N'envoyez aucune requête automatisée quelle qu'elle soit au système Google. Si vous effectuez des recherches concernant les logiciels de traduction, la reconnaissance optique de caractères ou tout autre domaine nécessitant de disposer d'importantes quantités de texte, n'hésitez pas à nous contacter. Nous encourageons pour la réalisation de ce type de travaux l'utilisation des ouvrages et documents appartenant au domaine public et serions heureux de vous être utile.

+ *Ne pas supprimer l'attribution* Le filigrane Google contenu dans chaque fichier est indispensable pour informer les internautes de notre projet et leur permettre d'accéder à davantage de documents par l'intermédiaire du Programme Google Recherche de Livres. Ne le supprimez en aucun cas.

+ *Rester dans la légalité* Quelle que soit l'utilisation que vous comptez faire des fichiers, n'oubliez pas qu'il est de votre responsabilité de veiller à respecter la loi. Si un ouvrage appartient au domaine public américain, n'en déduisez pas pour autant qu'il en va de même dans les autres pays. La durée légale des droits d'auteur d'un livre varie d'un pays à l'autre. Nous ne sommes donc pas en mesure de répertorier les ouvrages dont l'utilisation est autorisée et ceux dont elle ne l'est pas. Ne croyez pas que le simple fait d'afficher un livre sur Google Recherche de Livres signifie que celui-ci peut être utilisé de quelque façon que ce soit dans le monde entier. La condamnation à laquelle vous vous exposeriez en cas de violation des droits d'auteur peut être sévère.

À propos du service Google Recherche de Livres

En favorisant la recherche et l'accès à un nombre croissant de livres disponibles dans de nombreuses langues, dont le français, Google souhaite contribuer à promouvoir la diversité culturelle grâce à Google Recherche de Livres. En effet, le Programme Google Recherche de Livres permet aux internautes de découvrir le patrimoine littéraire mondial, tout en aidant les auteurs et les éditeurs à élargir leur public. Vous pouvez effectuer des recherches en ligne dans le texte intégral de cet ouvrage à l'adresse `http://books.google.com`

From the Library of the
Fogg Museum of Art
Harvard University

Paul J. Sachs

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS SAVANTES

DES DÉPARTEMENTS

PARIS
TYPOGRAPHIE DE E. PLON ET Cie
RUE GARANCIÈRE, 8.

MINISTÈRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE, DES CULTES
ET DES BEAUX-ARTS

RÉUNION
DES
SOCIÉTÉS SAVANTES
DES DÉPARTEMENTS

A LA SORBONNE

Du 24 au 27 avril 1878

SECTION DES BEAUX-ARTS

PARIS
TYPOGRAPHIE DE E. PLON ET Cie
RUE GARANCIÈRE, 8

MDCCCLXXIX

3361

FOGG ART MUSEUM
HARVARD UNIVERSITY

RÉUNION

DES

SOCIÉTÉS SAVANTES

DES DÉPARTEMENTS

A LA SORBONNE

DU 24 AU 27 AVRIL 1878

SECTION DES BEAUX-ARTS

DEUXIÈME SESSION.

ARRÊTÉ INSTITUANT UNE COMMISSION PERMANENTE DES SOCIÉTÉS DE BEAUX-ARTS.

Le ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts,

Vu les instructions adressées par l'un de nos prédécesseurs, en date du 6 janvier 1869, aux correspondants du Ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts pour les travaux historiques et archéologiques;

Vu la décision, prise le 28 avril 1876, d'assimiler les Sociétés de Beaux-Arts des départements aux Sociétés savantes et de les appeler à prendre part à la réunion solennelle des Sociétés savantes

qui a lieu chaque année à Paris, ainsi qu'aux récompenses qui y sont distribuées, décision rappelée dans la circulaire ministérielle du 14 août 1876,

ARRÊTE :

Art. 1er. — Il est institué au Ministère de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts une Commission permanente, près la Direction des Beaux-Arts, chargée de correspondre avec les Sociétés de Beaux-Arts de la France et de centraliser leurs travaux.

Art. 2. — Cette Commission est ainsi constituée :

Membres de droit :

Le directeur des Beaux-Arts, *président.*

Le secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts, *vice-président.*

Le directeur des Musées nationaux, *vice-président.*

Le directeur de l'École nationale des Beaux-Arts de Paris, inspecteur général des Écoles de dessin.

Le chef du bureau des Beaux Arts.

Membres titulaires :

MM. BALLU, membre de l'Institut.

BOESWILLWALD, architecte, inspecteur général des monuments historiques.

BOISSIEU (de), chef de la deuxième division des Cultes.

CARDAILLAC (de), membre de l'Institut.

CHABOUILLET, conservateur sous-directeur au département des médailles à la Bibliothèque nationale.

CHÉRON, bibliothécaire à la Bibliothèque nationale.

CLÉMENT DE RIS (comte), conservateur du Musée de Versailles.

COUSIN (J.), bibliothécaire de la ville de Paris.

DARCEL, administrateur des Gobelins, *secrétaire.*

GENTIL, ancien secrétaire de la Commission supérieure des Beaux-Arts.

MM. Gruyer, membre de l'institut, inspecteur des Beaux-Arts.
Guiffrey, archiviste aux Archives nationales.
Guilhermy (de), conseiller à la Cour des comptes.
Louvrier de Lajolais, directeur de l'École nationale des Arts décoratifs.
Mantz (Paul), chef de bureau au Ministère de l'Intérieur.
Du Mesnil, conseiller d'État, directeur de l'enseignement supérieur.
Michaux, chef de la division des Beaux-Arts à la Préfecture de la Seine.
Montaiglon (G. de), professeur à l'École des chartes.
Quicherat, directeur de l'École des chartes.
Ronchaud (Louis de), inspecteur des Beaux-Arts.
Saint-Victor (Paul de), inspecteur des Beaux-Arts.
Servaux, sous-directeur des sciences et lettres au Ministère de l'Instruction publique.
Sommerard (du), directeur du Musée des Thermes et de l'Hôtel de Cluny.
Tardif, conseiller d'État.
Watteville (baron Oscar de), directeur des sciences et lettres au Ministère de l'Instruction publique.

Secrétaires adjoints :

MM. Jouin (Henry), attaché à la Direction des Beaux-Arts.
Jamain (Joseph) id.

Art. 3. — La Commission des Sociétés de Beaux-Arts, une fois constituée, se recrute par elle-même.

Art. 4. — Cette Commission dirigera les réunions annuelles des Sociétés des Beaux-Arts qui auront lieu à la Sorbonne en même temps que les réunions des Sociétés savantes.

Art. 5. — Elle comprendra, en dehors des vingt-cinq membres titulaires résidants, des membres titulaires non résidants, des membres honoraires et des membres correspondants.

Signé : Joseph Brunet.

Paris, le 6 novembre 1877.

ARRÊTÉS

NOMMANT DES MEMBRES NON RÉSIDANTS, DES MEMBRES HONORAIRES ET DES MEMBRES CORRESPONDANTS DE LA COMMISSION PERMANENTE DES SOCIÉTÉS DE BEAUX-ARTS.

MEMBRES NON RÉSIDANTS :

Arrêté du 6 *novembre* 1877.

Mgr BESSON, évêque de Nîmes.
Mgr TURINAZ, évêque de Tarentaise.
MM. CHARVET (Léon), architecte, à Lyon.
GRÉAU, président de la Société des Amis des arts, à Troyes.
ROUX, président de la Société des Amis des arts, à Marseille.
LA SICOTIÈRE (DE), sénateur.

Arrêté du 20 *avril* 1878.

M. PORT (Célestin), archiviste du département de Maine-et-Loire.

MEMBRES HONORAIRES :

Arrêté du 6 *novembre* 1877.

MM. Maurice COTTIER, membre du Conseil supérieur des Beaux-Arts, à Paris.
DUBOUCHÉ, directeur du Musée céramique de Limoges.
G. DE MONBRISON, à Saint-Roch, par Auvillar (Tarn-et-Garonne).
OWEN (Philip), directeur du Musée de South-Kensington, à Londres.
REYNARDT, administrateur du Musée de Lille.

Arrêté du 20 *avril* 1878.

M. MARCILLE, conservateur du Musée d'Orléans.

MEMBRES CORRESPONDANTS :

Arrêté du 6 *novembre* 1877.

MM. BRAQUEHAYE, professeur de dessin à Bordeaux.
DAUBAN (Jules), conservateur du Musée d'Angers.
MARIONNEAU, président de la Société archéologique de Nantes.
MICHEL (Ernest), conservateur du Musée de Montpellier.
ROUSSEL, propriétaire à Anet.

Arrêté du 20 *avril* 1878.

MM. MOLLIÈRE, président de la Société des Amis des arts de Lyon.
GEORGE, architecte, à Lyon.
LEBRETON (G.), conservateur du Musée céramique de Rouen.

Le mercredi 24 avril 1877, quarante délégués de vingt-quatre Sociétés d'art des départements se sont réunis à midi et demi dans la salle Gerson, obligeamment préparée par les soins de M. le baron de Watteville, directeur des sciences et lettres, et de M. Servaux, sous-directeur des sciences et lettres au Ministère de l'Instruction publique.

La séance ayant été ouverte par M. le marquis de Chennevières, directeur des Beaux-Arts, M. du Sommerard, directeur du Musée des Thermes et de l'Hôtel Cluny, occupe le fauteuil de la présidence. M. Marionneau, secrétaire de la Société archéologique de Nantes, est choisi pour vice-président. M. Darcel, secrétaire de la

Commission permanente des Sociétés de Beaux-Arts, assisté de M. Henry Jouin, secrétaire adjoint, prend place au bureau.

M. le marquis de Chennevières prononce le discours suivant :

MESSIEURS,

La seconde réunion des Sociétés des Beaux-Arts de la province s'ouvre dans des conditions vraiment extraordinaires, dans une semaine de vive émotion. Le cœur nous bat à tous à la veille de l'inauguration de l'Exposition universelle, en laquelle la France a mis ses espérances, son légitime orgueil et tous ses efforts depuis deux années. Le bruit des marteaux des ouvriers du Champ de Mars, et cette vague et puissante rumeur qui précède les grands spectacles populaires, paraissent devoir couvrir un peu l'échange d'ordinaire plus tranquille de vos savantes communications.

Il semble que vous soyez plutôt venus pour remporter aux sociétés qui vous ont délégués l'impression première des étonnements qui vous attendent là-bas sur les deux rives de la Seine, que pour continuer ici, après notre entrevue de l'an passé, la bonne et utile mise en relation de la province avec la Direction des Beaux-Arts. Eh bien, messieurs, vous pourrez dire aux sociétés dont vous êtes les représentants, qu'en ce qui concerne les arts, la province a eu sa large part dans nos préoccupations et dans les apprêts de cette grande fête; que ceux qui vous suivront à Paris y retrouveront dans le palais du Trocadéro les portraits nationaux qu'ont bien voulu prêter les musées, les cathédrales, les collections privées, les châteaux de nos départements, pour placer sous les auspices des anciennes illustrations de la France les admirables produits du génie de la France nouvelle. Ils reconnaîtront près de là, dans le même palais, les merveilles les plus délicates que les cabinets de leurs amateurs aient pu fournir à l'histoire rétrospective de l'art et de la curiosité.

Sous le dôme immense de la salle des fêtes, ils prendront leur part de ces auditions musicales auxquelles ont été conviés leurs compositeurs, aussi bien que ceux de l'Europe entière. Dans les galeries où le Ministère de l'Instruction publique développera les

mille faces de l'enseignement national, ils verront les œuvres des jeunes élèves de nos écoles de dessin de Lyon et de Dijon à côté des ouvrages de nos écoles parisiennes, et les prodiges de la manufacture de Beauvais à côté de ceux de Sèvres et des Gobelins. En un mot, là où il a dépendu de l'administration de servir et de mettre en lumière les travaux de la province, elle n'a point manqué à ce devoir.

Nous comptons que, pour sa part, la province nous aidera de plus en plus à la servir et à échauffer les esprits de ses chercheurs et de ses artistes. Vous vous souvenez, messieurs, de ce qui se passa, l'an dernier, dans notre première réunion. Nous causâmes familièrement, durant trois jours, de nos intérêts communs, dans l'intervalle de quelques lectures. Ce fut un entretien très-profitable, car nous nous renseignâmes ainsi les uns les autres sur les origines de vos sociétés, sur le but spécial qu'elles se proposaient, sur les résultats déjà acquis et sur ceux qu'on devait encore attendre. La Direction des Beaux-Arts vous exposa, elle aussi, ses menus projets et les mobiles de ses diverses entreprises : de l'enseignement du dessin dans les écoles primaires et secondaires, de l'*Inventaire des richesses d'art de la France*, de la décoration des monuments publics de nos départements, c'est-à-dire, en somme, de l'avenir, du passé et du présent de l'art en nos provinces.

Nous avons droit d'espérer aujourd'hui que la grande question de l'organisation de l'enseignement du dessin touche à sa solution, et que M. le ministre va très-prochainement en formuler l'application dans l'un des projets de loi qu'il élabore. Ce jour-là, les étrangers qui viennent étudier les établissements d'art de notre pays n'auront plus droit de s'étonner, comme ils le font, que la France, qui, il y a vingt-sept ans, à la suite de la première Exposition universelle à Londres, signala elle-même la nécessité de propager, dans l'intérêt de son industrie, cet enseignement populaire, se soit laissé devancer par la Belgique, par l'Angleterre, par l'Allemagne ; par tous les pays qui sentent que l'industrie doit périr là où le savoir élémentaire des formes ne guide pas la main de l'ouvrier.

Nous avons recueilli dans ces derniers mois, par l'entremise des préfectures, tous les éléments d'information sur les musées, sur les écoles de dessin, sur les méthodes qui y sont observées, sur

toutes les institutions, en un mot, qui peuvent servir au perfectionnement du goût et de la pratique du dessin dans nos départements. Ce seront là de précieux renseignements pour la mise à exécution, sensée et rapide, selon le caractère et les besoins de chaque province, de la grande réforme qu'étudie M. le ministre.

Messieurs, l'an passé, à pareille époque, l'*Inventaire des richesses d'art de la France*, votre œuvre et la nôtre, était encore à l'état de rêve. Nous en préparions péniblement le premier volume consacré aux monuments religieux de Paris. Non-seulement ce premier volume existe aujourd'hui et promet une série de beaux livres à vos bibliothèques, mais le tome second est à cette heure complétement terminé, sauf les tables, qui sont, comme vous le savez, une partie bien utile de ces sortes de publications. Ce second volume est tout à la province et commence par Montpellier, Orléans, Châlon-sur-Saône et Versailles, la description des millions d'objets d'art qui sont la noble parure des musées, bibliothèques, églises et hospices de nos départements.

Le tome troisième s'avance lui-même rapidement; il comprendra les premières nomenclatures des monuments civils de Paris; puis la province, alternant encore avec la capitale, nous fournira les Musées de Tours, de Nantes, d'Angers, de Lille, etc., et des inventaires innombrables d'églises et d'hôtels de ville. Car, Dieu merci, nos casiers se sont singulièrement enrichis depuis l'an dernier, et n'était, chose si grave et si lente, la difficulté du contrôle des attributions, dans un travail d'une telle délicatesse, les volumes se succéderaient avec une célérité merveilleuse que nous acquerrons naturellement, le branle une fois donné. Grossissez, messieurs, je vous le demande, grossissez nos archives, et entendez-vous bien entre vous, architectes et savants, pour qu'il n'y ait point double emploi d'études et d'efforts. Nous avons fait de notre mieux, par les circulaires administratives aux préfets, pour indiquer sa part à chacun; il y aura, vous le savez, besogne pour tout le monde.

Et aussi, messieurs, je vous répète ma prière de l'an passé. Après nous avoir aidés à décrire les décorations anciennes de vos monuments, aidez-nous à leur en préparer de nouvelles. Vous avez lu la circulaire que M. le ministre a récemment adressée à MM. les préfets pour leur demander la liste des édifices de leurs

départements qu'il pourrait être bon de faire orner de peintures et de sculptures par les artistes aux fortes études dont notre école est aussi riche en ce moment qu'elle l'a jamais été en aucun temps. Nous pouvons même noter ici un point d'importance, non-seulement à votre adresse, mais à l'adresse des visiteurs du monde entier. Si vous voulez emporter de l'état actuel de l'école française une idée vraiment juste, après que vous aurez parcouru les galeries du Champ de Mars occupées par les tableaux et les statues que nos salons annuels ont produits depuis 1867, et qui, je l'espère, vont faire bonne contenance devant les œuvres choisies des écoles étrangères, ne manquez pas, avant de quitter Paris, de visiter les peintures monumentales que cette période a produites à l'Opéra, à Sainte-Geneviève, à la Trinité, etc.; c'est appliquées aux murs des édifices qu'il faut chercher les maîtresses œuvres, c'est à de telles œuvres capitales que doit avant tout se reconnaître la nation artiste. J'en voudrais, pour ma part, peupler la France entière.

Ce qui manque à notre école, ce ne sont pas les talents; il s'en forme tous les jours qui ne demandent que l'occasion de se produire et de grandir par des besognes dignes d'eux. Ce qui manque, ce sont les occasions, et c'est péché en vérité de solliciter la jeunesse à ce rude métier d'artiste par les mille encouragements de l'État et par ceux de vos conseils généraux qui envoient des pensionnaires à Paris, si nous ne trouvons les moyens d'utiliser les talents acquis au profit de leur naturelle ambition, et mieux encore au profit de notre pays, et pour le plus grand éclat de nos monuments.

Les ressources du budget des beaux-arts sont fort minces; nous nous appliquons à en multiplier les miettes, pour le plus grand bien du plus grand nombre, et je vous assure qu'en ce sens nous faisons des miracles. Mais si la province, qui doit bénéficier des travaux commandés, ne contribue quelque peu pour sa part à l'entreprise, que voulez-vous que puisse faire pour la province la Direction des Beaux-Arts? que voulez-vous que deviennent vos pensionnaires artistes, que nous eussions, par préférence, le jour où ils eussent fait preuve de mérite, chargés de la décoration des monuments qui leur étaient chers par leurs souvenirs d'enfance? Insistez donc, messieurs, vous avez toute autorité pour cela, auprès

des pouvoirs municipaux. Ceux qui aimeront leur ville sincèrement et le prouveront par leurs largesses trouveront dans l'Administration des Beaux-Arts une bonne volonté toujours prête à les seconder.

Pendant les trois journées, trop courtes, que va durer, messieurs, cette réunion nouvelle des Sociétés de Beaux-Arts de la province, nous allons continuer l'œuvre si bien commencée l'an passé. Le Nord et le Midi, le Centre, l'Est et l'Ouest vont s'instruire mutuellement de leurs procédés d'action, du point de départ de leurs Compagnies, des moyens dont elles disposent, des institutions qu'elles ont créées; s'il est quelque but commun que vous puissiez trouver à poursuivre, vous l'étudierez fraternellement. A la suite de la session d'avril 1877, je proposai à M. le ministre, qui voulut bien l'approuver, la publication d'un recueil où fussent consignés les procès-verbaux de vos séances et les travaux que vous nous aviez apportés ici. Un nouveau fascicule reproduira, cette année encore, cela va sans dire, le résumé de vos entretiens et vos plus importants mémoires.

La communication qui nous fut donnée l'an passé d'une très-intéressante étude sur Dominique Florentin m'a suggéré l'idée qu'une part spéciale serait peut-être bonne à faire dans nos réunions annuelles à des lectures de monographies sur les artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs, musiciens qui ont illustré nos provinces. Je sais, pour avoir moi-même jadis étudié ce côté de l'histoire provinciale, combien la mine est riche et est loin d'être épuisée. Ces monographies rendraient plus tard de grands services à l'*Inventaire des richesses d'art* en lui fournissant des dates certaines, quand nous en viendrons à la table générale des artistes, dont beaucoup naturellement seront des artistes provinciaux.

Ainsi, messieurs, nous nous trouverions au bout d'un temps avoir élevé à petit bruit un monument plus sérieux que n'en produisent d'ordinaire les élucubrations académiques; car ce simple recueil de vos procès-verbaux, partageant ses feuilles entre l'histoire de vos sociétés et de vos écoles et la biographie de vos artistes, deviendrait en quelques années l'histoire même de l'art en province, c'est-à-dire un livre utile à tous, et qui, grâce à votre érudition, aurait sa place marquée dans toutes les grandes bibliothèques de nos départements.

PROCÈS-VERBAUX DES SÉANCES.

Séance du mercredi 24 *avril* 1878.

PRÉSIDENCE DE M. DU SOMMERARD, DIRECTEUR DU MUSÉE DES THERMES ET DE L'HOTEL DE CLUNY.

M. Charvet, président de la Société archéologique de Lyon, lit un mémoire sur les *Origines de l'enseignement public des arts du dessin à Lyon.* Le peintre Thomas Blanchet, en 1689, obtient des lettres patentes pour la création d'une école de dessin pour la province, placée sous le patronage de l'Académie de peinture et sculpture de Paris. Ce projet n'eut pas de suite.

L'abbé Lacroix, en 1751, donne le plan d'une académie de dessin d'après la figure à laquelle s'opposent les dessinateurs pour l'industrie des tissus, qui proposent la création d'une école de fleurs.

Peu secondée par l'intendant du commerce et par celui des arts et bâtiments, elle ne réussit à s'établir qu'à la fin du dix-huitième siècle, par l'initiative de quelques particuliers qui en faisaient les frais.

En 1780, l'école gratuite de dessin prit la place de cette entreprise et lui donna une existence assurée.

M. Noel, architecte, membre de la Société des Amis des arts d'Orléans, dans un mémoire intitulé : *Des arts industriels au moyen âge et à l'époque moderne,* étudie les transformations de la classe des artisans depuis l'antiquité grecque et romaine, où elle était composée d'esclaves, jusqu'au onzième siècle, où elle se réfugie dans les monastères.

Au douzième siècle, les laïques s'emparent de l'industrie et se réunissent en corporations qui en portent au plus haut degré la pratique.

Mais à la fin du dix-huitième siècle, les nécessités de la consommation dans une société plus universellement riche forcèrent de briser les entraves que les corporations apportaient à la production,

et, les guerres générales aidant, la tradition des arts industriels fut perdue et n'a point encore été retrouvée.

M. Noël constate que les écoles de dessin ne suffisent pas, avec leur organisation actuelle, à remplacer l'enseignement reçu dans l'atelier du temps des anciennes corporations. Il appelle une transformation de l'enseignement qui y est donné; celui dont M. Braquehaye, professeur à l'école de Bordeaux, a développé l'organisation l'an dernier, et qu'il donne dans cette ville, lui semble un type dont il faudrait se rapprocher.

M. de Berluc-Perussis, président de l'Académie d'Aix, lit un mémoire sur les *Travaux de l'Académie d'Aix relatifs aux Beaux-Arts de* 1808 *à* 1878. — École de dessin en 1806. — Académie en 1808, par les descendants des amateurs qui, du XVIIe au XVIIIe siècle, élevèrent à Aix de si beaux hôtels et y réunirent de si célèbres collections d'objets d'art.

L'Académie, divisée en plusieurs sections, dont une des arts, fonda une école de dessin, puis organisa, en 1831, le musée, en réunissant tous les tableaux dispersés dans l'hôtel de ville et dans certains édifices, musée que le legs fait par le peintre Granet a considérablement augmenté. — L'Académie ouvrit des concours sur l'histoire de l'art provençal.

M. E. Jolibois, archiviste du département du Tarn, président de la Société des sciences, arts et lettres d'Albi, à propos d'une communication sur l'*Inventaire des richesses d'art dans le Tarn,* fait le tableau des artistes et des œuvres d'art de l'Albigeois, depuis le moyen âge jusqu'à l'époque moderne.

La Société dont M. Jolibois est le président a été fondée à la suite d'une exposition des richesses d'art du département; la section des arts, qui s'occupe du musée et des écoles de dessin, s'est chargée de la rédaction de l'inventaire des richesses d'art du département. M. Jolibois constate l'intérêt que le public prend au musée, et conclut à la nécessité de pareille création dans chaque département.

M. Véron, peintre, directeur de l'école des beaux-arts de Poitiers, dans un mémoire intitulé : *le Peintre-sculpteur et le sculpteur-peintre,* analyse les œuvres de la sculpture où l'artiste s'est montré peintre par la recherche de la passion et du mouve-

ment, et celles de la peinture où le balancement des lignes et la tranquillité de l'ensemble indiquent que l'artiste s'est préoccupé des conditions de la sculpture.

M. le comte DE MELLET, dans une chaleureuse improvisation, proteste contre la théorie du précédent mémoire, qui tiendrait à séparer l'art en deux parties distinctes.

M. l'abbé Julien LAFERRIÈRE, président de la Commission des arts et monuments de la Charente-Inférieure, lit un mémoire sur l'art en Saintonge et en Aunis, qui est la préface d'un inventaire des richesses d'art du diocèse, provoqué par Mgr l'évêque de la Rochelle, inventaire plus étendu que celui entrepris par la Direction des Beaux Arts, en ce sens qu'il est accompagné de la représentation des monuments inventoriés et de leur histoire.

M. Jules-Éloi ROUX, président du cercle artistique de Marseille, dépose sur le bureau le catalogue de l'exposition de dessins anciens organisée par la Société des Amis des arts, de décembre 1877 à janvier 1878.

Ce catalogue, magnifiquement imprimé, est illustré de la reproduction héliographique des principaux dessins exposés.

M. J. ROUX, qui a fait l'an dernier l'historique du cercle artistique de Marseille, annonce que le nombre de ses membres, qui était de 600 l'an dernier, est de 900 pour la présente année.

Séqnce du jeudi 25 *avril* 1878.

PRÉSIDENCE DE M. LE COMTE DE CARDAILLAC, MEMBRE DE L'INSTITUT.

Au début de la séance, M. Georges, architecte, membre de la Société archéologique de Lyon, est appelé à prendre place au bureau, à titre de vice-président.

M. BROCARD, secrétaire de la Société archéologique de Langres, lit un mémoire sur les *Origines de la Société archéologique de Langres,* fondée en 1836, par 110 associés, malgré les résistances de l'administration, pour sauver de la destruction les débris antiques découverts en 1832.

La Société a créé un musée d'archéologie et de peinture, et a

publié des mémoires sur l'histoire et l'archéologie du département, l'histoire du sire de Joinville, et enfin un bulletin trimestriel de ses travaux.

M. Parrot, membre de la Société académique d'Angers, dans un mémoire sur les *Richesses artistiques de Notre-Dame de Béhuard*, petite église de l'Anjou conservée intacte jusqu'à nos jours, cite les verrières historiques représentant les fondateurs de l'église, ainsi que les rois Louis XI et Charles VIII, et enfin un panneau de bois représentant de profil, en buste, le roi Louis XI, qui érigea l'église en collégiale royale, portrait qui passe pour avoir été donné par son fils, mais qui, en tout cas, est du quinzième siècle. M. Parrot en soumet un dessin à la réunion.

Un calice, une croix, deux encensoirs, tous du quinzième siècle, une vierge en orfévrerie, du même temps, appartiennent au Trésor.

Ce travail, raccourci en certaines parties, développé dans d'autres, sera refait par M. Parrot pour faire partie de la collection des inventaires des richesses d'art de la France.

M. l'abbé Cheyssac, curé de la Roche-Chalais, de la Société historique et archéologique de la Dordogne, communique un travail sur *une page de peinture murale dans une église de campagne du quinzième siècle.*

Cette église est celle de Cumont, arrondissement de Ribérac (Dordogne), qui date de l'époque romane et dans laquelle on vient de découvrir des peintures très-importantes du quinzième siècle, couvertes par un badigeon qui a été immédiatement recouvert de plâtre.

Le sujet principal est un arbre de Jessé, exécuté avec une grande sobriété de couleurs; quant aux autres sujets dont on n'a pu apercevoir que des fragments, ils semblent relatifs à la légende de la Vierge.

M. le chanoine Dehaisnes, archiviste et président de la Commission historique du département du Nord, lit un mémoire sur l'*Inventaire des richesses d'art dans le département du Nord* exécuté par la Commission historique.

Cette Commission, qui s'occupe de la statistique, du classement, de l'étude et de la conservation des monuments de Flandre,

de l'Artois, du Hainaut et du Cambrésis, s'est chargée de l'Inventaire.

L'auteur du mémoire a déjà rédigé lui-même l'inventaire de 125 communes de l'arrondissement de Lille, qui est presque complet, et le travail se poursuit pour les autres arrondissements.

M. Marionneau, de la Commission du Musée de Nantes, lit quelques recherches sur l'architecte Louis qui rectifient *les erreurs publiées dans les biographies de l'architecte Louis.*

Louis (Nicolas-Louis), né à Paris le 10 mai 1731, pensionnaire du roi à Rome, où il arriva en 1756, en repartit en 1759.

La partie importante de ce mémoire, écouté avec un grand intérêt, a trait aux déboires éprouvés à Bordeaux par Louis, après la construction du théâtre qui est son chef-d'œuvre, M. Marionneau lit une lettre fort digne de l'artiste à M. Dupré de Saint-Maur, intendant de Bordeaux, où il se plaint des procédés des jurats de la ville, qui le laissent partir en lui devant une somme considérable.

Louis mourut à Paris, non à l'hôpital, en 1807, mais rue de la Place Vendôme, n° 200, le 2 juillet 1800, à sept heures du soir.

M. Marionneau espère que la ville de Bordeaux vengera la mémoire de Louis des mauvais procédés de ses anciens magistrats, lors de la célébration du centenaire du Grand-Théâtre de Bordeaux.

Quelques Bordelais amis des arts ont songé à lui dresser une statue dans la ville qu'il a illustrée, et il est probable que si l'administration communale voulait prendre l'initiative de son exécution, la Direction des Beaux-Arts entrerait pour une large proportion dans les dépenses qu'elle nécessitera, suivant une mesure générale annoncée dans une des dernières circulaires de M. le ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts.

M. George, de la Société archéologique de Lyon, lit un mémoire sur *l'Habitation dans l'Assyrie et la Babylonie antiques,* où il analyse les plans, les modes de construction et de décoration des édifices, dont les débris ont été exhumés. L'auteur montre une étude très-approfondie de tous les documents publiés sur ces matières.

M. Véron, directeur de l'École des Beaux-Arts de Poitiers, lit sur *le grand art et sa mission* un mémoire dont M. le comte de Mellet approuve hautement les tendances et les pensées.

M. Carré, architecte, membre de la Société de l'Union artistique du Pas-de-Calais, expose les moyens d'action de la Société, qui publie un bulletin, dont deux fascicules sont par lui déposés sur le bureau; bulletin accompagné de reproductions des œuvres exposées par les membres.

Des expositions, des ventes, des loteries et même des pensions de retraite forment un ensemble de mesures destinées à les aider.

M. Braquehaye, de la Société archéologique de Bordeaux, donne des renseignements très-intéressants sur la fondation de l'École académique de peinture et de sculpture de Bordeaux, en suite des lettres patentes du roi datées de 1667.

En 1688 et 1689, M. Le Blond de la Tour, peintre ordinaire du roi, fit les premières démarches qui aboutirent en 1690 à la fondation de l'Académie royale de peinture et de sculpture qui s'établit en 1701 dans le collége de Guyenne, après une inauguration solennelle.

Disparue après 1709, elle fut rétablie, en 1744, par les magistrats de Bordeaux qui fondent des prix en 1752.

L'enseignement comprenait la peinture, la sculpture, l'architecture, la perspective et l'anatomie; mais le but principal des études était de compléter les cours de pilotage.

L'école, disparue à l'époque de la Révolution, se réfugia dans l'atelier de Lacour père, qui se chargea généreusement de tous les frais jusqu'à la fondation des écoles centrales, qui devinrent les lycées, en 1800.

L'école de dessin et de peinture s'en sépara pour devenir gratuite, sous sa direction.

Séance du vendredi 26 *avril* 1778.

PRÉSIDENCE DE M. A. DE MONTAIGLON, PROFESSEUR A L'ÉCOLE DES CHARTES.

Au début de la séance, M. l'abbé DEHAISNES, archiviste du département du Nord, est appelé au bureau, à titre de vice-président.

M. de Berluc-Perussis, au nom de M. DE SAPORTA, membre de l'Académie d'Aix, lit un rapport sur les *Travaux de l'Académie d'Aix au point de vue de l'inventaire des richesses d'art de la France.*

Une commission composée du lecteur du rapport, de son auteur et de MM. A. Reinaud et de Fonvert, s'est chargée de l'inventaire des églises d'Aix, et s'est mise à l'œuvre, en commençant par la cathédrale, dont le rapport énonce les principales richesses.

M. DE BERLUC-PERUSSIS s'est même occupé de reproduire la tenture de tapisserie qui fut acquise, lors de la réforme, de l'église de Saint-Paul de Londres pour laquelle elle avait été fabriquée au quinzième siècle.

L'Académie d'Aix se propose de publier ces dessins, de telle sorte que les travaux de l'inventaire semblent devoir motiver une foule de travaux locaux, qui en seront le développement.

M. l'abbé JUTEAU, membre de la Société archéologique de Tours, lit une description étendue de l'*église des Minimes, de Tours,* qui est du dix-septième siècle et renferme entre autres œuvres remarquables de cette époque une grille de fer magnifiquement ouvragée vers l'année 1670, un autel sous baldaquin et des boiseries.

M. Benjamin FILLON soumet à la réunion des lettres autographes donnant les signatures d'un grand mombre d'artistes, depuis le Pérugin jusqu'à Géricault, qui excitent un intérêt très-vif.

A propos de cette communication, le président, M. A. de Montaiglon, discute une pièce de Jean Juste, le sculpteur florentin, qui a fait de si grands travaux en France à l'époque de la Renais-

sance, notamment au tombeau de Louis XII, pièce qui établit la généalogie de cette famille, naturalisée française en 1513, et arrivée vers 1503.

M. Sicard, secrétaire de la Société de statistique de Marseille, communique une note sur « les origines de cette société », fondée en 1828, non sans quelques difficultés de la part du pouvoir central qui commença par la tolérer ; ce ne fut qu'en 1831 qu'elle reçut une autorisation régulière.

M. Marionneau, de la Commission du Musée de Nantes, lit un mémoire sur les *Lettres inédites du Frère André*, dominicain du dix-huitième siècle, lettres qui fournissent de nouveaux documents sur sa vie.

Son premier tableau date de 1715 : il avait quarante-cinq ans ; son dernier date de 1752 : il avait quatre-vingt-deux ans ; il représente *sainte Geneviève*.

M. Vidal, membre de la Société de statistique de Marseille, communique des renseignements sur « les dernières applications de la photographie » à la reproduction des œuvres d'art, et soumet à la réunion des épreuves grises ou coloriées obtenues par la combinaison de la photographie avec la lithochromie.

M. Parrocel, de l'Académie de Marseille, lit sur l'*Importance des artistes provençaux dans l'antiquité* un mémoire qui traite un peu trop du rôle joué par les Provençaux en politique, en littérature et en art, tant en Italie que dans les Gaules, avant et sous la domination romaine. L'auteur serait porté à attribuer aux statuaires gaulois, c'est-à-dire provençaux, toute la statuaire romaine que signalent le mouvement et la vie, comme le *Laocoon* et le groupe du *Taureau Farnèse*. Les inscriptions grecques qui y sont gravées ne seraient pas une preuve à opposer à cette théorie, les artistes provençaux portant des noms grecs.

Tel fut Zénodore, l'auteur du *Mercure gaulois*, qui éleva à Rome la statue colossale de Néron.

M. le président lit, en l'absence de M. Bulliot, président de la Société éduenne, une note sur les origines de cette société, et surtout sur la fondation du Musée lapidaire d'Autun.

Ce musée, installé dans une église du douzième siècle, renferme une magnifique collection de figures de divinités païennes, de

débris d'architecture, de mosaïques antiques, ainsi que de débris du moyen âge et de la Renaissance.

Ce musée, trop à l'étroit dans ce local, a pour annexe un hôtel où la Société tient ses séances.

Le secrétaire lit, au nom de M. A. Durieu, secrétaire général de la Société d'émulation de Cambrai, un mémoire sur la section des beaux-arts de cette Société.

Cette Société, fondée en 1804, réunit dans le local de ses séances quelques objets d'art qu'elle voulut faire concourir à la fondation d'un musée en 1825.

L'administration municipale, là, comme presque partout ailleurs, prétexta de son manque de ressources pour ne point accueillir ce projet, qui ne fut réalisé qu'en 1846, après plusieurs tentatives infructueuses.

Le local, peu convenable d'ailleurs, enlevé à la Société en 1848, puis rendu, est remplacé aujourd'hui par une ancienne chapelle où les collections considérablement accrues sont exposées.

Enfin, la Société a provoqué des expositions d'art et cherche à organiser une exposition rétrospective.

A propos d'un mémoire sur la cathédrale de Pamiers, présenté par M. de Lahondès, membre de la Société archéologique du Midi, M. A. de Montaiglon relève une erreur de l'auteur sur le lieu de naissance de François Mansart qui aurait construit cette église. Mansart n'est point de Pamiers, mais de Paris, ainsi que le prouvent tous les documents.

M. Ch. Desavary, membre de la Société artésienne des Amis des arts, soumet à la réunion des lithographies exécutées, chaque année, d'après le tableau le plus intéressant parmi les acquisitions qu'elle fait, lithographies qu'elle distribue à ses adhérents, conservant ainsi un souvenir d'œuvres d'art qui disparaissent chez les particuliers.

M. Véron, de Poitiers, termine la séance par une longue description du nouveau Musée de Poitiers, suivie d'un inventaire raisonné des monuments qu'il renferme.

Le secrétaire,
A. Darcel.

Séance générale du samedi 27 avril.

Le samedi 27 avril a eu lieu, à la Sorbonne, dans la grande salle du concours général, sous la présidence de M. A. Bardoux, ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts, la distribution des récompenses aux sociétés savantes et aux savants des départements.

A midi précis, M. le ministre, accompagné de M. Xavier Charmes, son chef de cabinet, est arrivé avec M. Casimir Périer, sous-secrétaire d'État. Il a été reçu par M. Mourier, vice-recteur de l'Académie de Paris, et par les hauts fonctionnaires de l'Université.

Ont pris place sur l'estrade, à côté de M. le ministre et de M. le sous-secrétaire d'État, MM. Milne-Edwards, Léopold Delisle, Blanchard, Faye, Pasteur, de Watteville, Chabouillet, de Chennevières, A. Darcel, Hippeau, C. Robert (de l'Institut), Michel Chasles, Picot, D. Nisard, Alfred Maury, Servaux, Quicherat, Levasseur, Dechy-Mœr, représentant du ministre de l'instruction publique d'Autriche-Hongrie, etc.

On remarquait dans l'amphithéâtre MM. de Quatrefages, Dumas, J. Tardif, Béclard, Desnoyers, Hébert, F. Wey, le général de Nansouty, Boutan, F. de Laborde, Jourdain, Lescœur, Macé, Mouchot, Foucher de Careil, Chassaing, Manuel, Deltour, Quet, Guimet, etc.

Quatre rapports sur les travaux des sociétés savantes et des savants qui ont obtenu des récompenses ont été lus par MM. Blanchard, pour la section des sciences; Hippeau, pour la section d'histoire, et Chabouillet, pour la section d'archéologie. M. Alfred Darcel, secrétaire de la section des Beaux-Arts, a lu ensuite le rapport suivant :

MESSIEURS,

Les Sociétés des Beaux-Arts des départements, assimilées aux Sociétés savantes de même origine par une décision ministérielle du 28 avril 1876, ont tenu l'an dernier leurs premières réunions

sous les auspices de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France. Elles se sont réunies cette année sous la direction d'une Commission permanente près la direction des Beaux-Arts, chargée de correspondre avec elles et de centraliser leurs travaux, Commission instituée par un arrêté en date du 6 novembre 1877, et qui n'est autre que la première dont les cadres ont été élargis.

Aussi M. le ministre a-t-il voulu qu'elle pût s'affilier les membres des diverses Sociétés d'art qui lui avaient prêté un actif concours, et a-t-il, sur sa présentation, nommé :

Membre non résidant : M. Célestin Port, archiviste de Maine-et-Loire;

Membre honoraire : M. E. Marcille, conservateur du Musée de peinture d'Orléans;

Membres correspondants : MM. Mollière, président de la Société des Amis des arts de Lyon; George, architecte, membre de la Société archéologique de Lyon; Gaston Le Breton, conservateur du Musée céramique de la ville de Rouen, membre de la Commission d'antiquités de la Seine-Inférieure.

Maintenant, messieurs, il nous faut vous faire connaître quels ont été les travaux accomplis par la Commission permanente près la Direction des Beaux-Arts pendant l'année qui vient de s'écouler tant par elle-même que par les Sociétés d'art ou les membres de ces Sociétés dont elle a centralisé les travaux.

La question de l'enseignement du dessin, qui est une de ses préoccupations, si elle n'est point un des objectifs de son action, abordée dans nos réunions de l'an dernier, est revenue dans nos réunions d'hier.

M. Charvet, président de la Société archéologique de Lyon, en nous racontant les origines et les vicissitudes de l'enseignement du dessin dans la ville qu'il habite; M. Noël, architecte, membre de la Société des Amis des arts d'Orléans, dans une étude sur les arts industriels au moyen âge et à l'époque moderne, ont touché tous deux à cette question par un côté particulier, celui par lequel l'art touche à l'industrie.

Question grosse de difficultés, et qui appelle une réforme presque radicale de l'enseignement dans les méthodes, les modèles et les professeurs.

Il semble que l'enseignement du dessin ne doit plus être abandonné à des peintres sans talent ou sans clientèle, mais confié à des professeurs créés dans des écoles normales de dessin, comme il y a des écoles normales pour les professeurs de l'enseignement secondaire et de l'enseignement primaire.

Or, ces écoles existent avec un enseignement varié, où les applications de l'art à l'ornement, et par suite à l'industrie, occupent une place. C'est en premier lieu l'École nationale des Beaux-Arts, qui donne aujourd'hui des diplômes à ceux de ses élèves qui ont satisfait à certaines conditions d'examen; c'est ensuite l'École nationale des arts décoratifs, que l'énergique action de son nouveau directeur a ramenée aux conditions de son origine, lorsque Bachelier l'a fondée en 1766.

Les modèles appellent une réforme qui est déjà dans les esprits et qui sera dans les faits lorsque ceux qui dispensent les budgets, du haut en bas de l'échelle des pouvoirs, auront compris que le dessin n'est point un art d'agrément, mais un instrument, comme toute science acquise.

L'abandon presque exclusif des gravures, des lithographies et des photographies que les élèves copient plus ou moins servilement pendant des années entières sans en tirer aucun fruit, est résolu, et la bosse doit leur être substituée.

S'il faut de l'argent pour créer ce nouveau matériel, il y a aussi un choix à faire. Les modèles qui, jusqu'ici, sont à la diposition des écoles ne sont ni assez simples ni assez accentués pour des commençants, que l'on fait presque débuter par l'étude du relief.

Il y a là un desideratum qu'ont reconnu tous ceux qui ont eu à s'occuper des écoles élémentaires de dessin, que nous indiquons sans vouloir y insister.

Les méthodes seront une conséquence du changement de la nature des modèles. Il n'y aura qu'un programme à établir.

En résumé, ce que demandent tous ceux que préoccupe l'enseignement du dessin, tant à Paris que dans les départements, c'est qu'il y ait dans chaque ville importante une école bien organisée dans laquelle on formera des artisans habiles à manier le crayon ou l'ébauchoir, dans laquelle on les nourrira de l'étude de l'art qu'ils devront pratiquer, ainsi qu'on le faisait jadis dans l'atelier

du patron au temps des corporations dont on parle un peu trop peut-être aujourd'hui.

Du reste, M. le directeur des Beaux-Arts, dans le discours qui a inauguré nos réunions de cette année, nous a annoncé que M. le ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts allait apporter une solution prochaine à cette question de l'enseignement du dessin dans un projet de loi qu'il élabore.

Si cet enseignement doit avoir surtout pour objet de donner des forces nouvelles à notre industrie française en aiguisant son goût, personne ne songe à couper les ailes de ceux qui, voulant ou pouvant voler plus haut, entreront dans la pléiade des artistes qui sont l'honneur de notre art national.

Pour ceux-ci, dont la province fait souvent compléter l'éducation à Paris, nous avons dit qu'il fallait que la province les ramenât à elle par les travaux d'art qu'elle pouvait avoir à faire exécuter.

L'administration des Beaux-Arts, ajoutions-nous, était disposée à les y aider. Aujourd'hui, cette aide lui est officjellement promise par une circulaire adressée par M. le ministre aux préfets de nos départements.

L'invitation qui y est faite ne restera pas lettre morte. Plusieurs administrations municipales se sont émues, et nous en savons une qui, sollicitée déjà par son conseil municipal, va faire appel au bon vouloir de l'administration des Beaux-Arts, afin d'obtenir son concours dans la décoration d'un musée-bibliothèque qu'elle construit.

Nous ne sommes pas dans le secret des administrations municipales et préfectorales de France, mais nous sommes assuré que partout où un monument se bâtit ou se bâtira, qu'il soit nécessaire ou seulement possible de décorer, le concours de l'administration des Beaux-Arts sera sollicité, et que celle-ci, autant que la chose sera possible, chargera du travail un artiste que la ville, le département ou la région, pour ne pas dire la province, aura envoyé se perfectionner à Paris où il sera resté.

Et il est à espérer que ce missionnaire du grand art, prenant de nouvelles forces au contact du sol natal, laissera à ces concitoyens une œuvre plus forte, témoignage de son talent, de sa science ou de son génie.

Il nous reste à vous parler, messieurs, des travaux accomplis par la Commission, à laquelle nous vous demandons la permission de restituer ici son titre primitif de Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France, soit par ses membres, soit par ses correspondants.

Pendant les trois réunions que nous venons d'avoir ensemble, plusieurs d'entre vous nous ont indiqué ce qu'avaient fait les Sociétés d'art ou d'archéologie dont ils sont membres ; comment les travaux avaient été distribués et entrepris, et ce qu'ils comptaient faire encore.

M. le chanoine Dehaisne, le réellement savant archiviste du département du Nord ; M. E. Jolibois, pour le département du Tarn ; M. l'abbé Julien-Laferrière, pour la Charente-Inférieure ; M. Saporta, pour la ville d'Aix ; M. l'abbé Cheyssac, pour la Dordogne, et M. Parrot, pour l'Anjou, nous ont chacun renseigné. Ils nous ont appris, de plus, que le travail de l'inventaire provoquait d'autres travaux qui, s'ils ne rentrent pas dans le cadre officiel d'une façon absolue, en ce sens qu'ils le dépassent soit par des développements plus considérables donnés à la partie historique ou descriptive, soit par l'adjonction de la représentation des monuments décrits, sont toujours les bienvenus. Ils constatent, en effet, et d'une façon plus complète, l'existence de ce que possède le domaine public de la France : État, département ou commune.

Ce sont les richesses d'art appartenant au domaine public seu que nous inventorions. Nous le répétons ici après l'avoir dit dans une de nos réunions d'hier, afin de bien le préciser dans l'esprit de ceux où ce point était resté douteux. Quant à ce que possèdent les particuliers, l'État n'a point le droit d'y jeter un regard, même pour en constater l'existence. Ce sont choses meubles ou immeubles qui peuvent changer de propriétaire ou même disparaître, sans que ses représentants aient autre chose à exprimer qu'un regret.

Pour ce qui regarde l'Inventaire publié par la Direction des Beaux-Arts, il comprend aujourd'hui ;

27 monographies d'églises de Paris ;

10 monographies de monuments civils de Paris ;

15 monographies de monuments des départements, parmi les-

quels figurent les Musées d'Orléans, de Montpellier et de Châlon-sur-Saône, avec les églises et les hospices.

Les travaux parvenus à la Commission concernent les Musées d'Angers, de Nantes et de Tours, ainsi que 300 inventaires d'églises des départements d'Indre-et-Loire, du Rhône, du Loiret, du Nord, du Pas-de-Calais, de l'Isère, etc., et 100 inventaires de bibliothèques.

L'élan est donné maintenant, et nous espérons que les documents arriveront à la Direction des Beaux-Arts, assez abondants pour que les volumes puissent se succéder à de courts intervalles.

Sans se laisser distraire du travail de recensement pour lequel elle avait été fondée, la Commission a consacré de nombreuses séances à l'organisation de l'exposition de portraits historiques nationaux qui doit faire partie de l'Exposition universelle.

Disons-le tout d'abord : vous nous avez, messieurs, singulièrement facilité notre tâche par les expositions rétrospectives que vous avez organisées depuis une dizaine d'années sur presque tous les points de la France.

Munie des catalogues que vous en avez rédigés, la Commission a su à qui s'adresser à coup sûr, et elle a trouvé des intermédiaires bienveillants dans ceux d'entre vous qui s'étaient le plus activement occupés d'organiser ces expositions.

Sur 1,500 portraits examinés par elle ou par ses correspondants, 800 portraits lui ont été confiés par 500 prêteurs, villes, évêchés, églises ou particuliers. La plupart sont déjà parvenus à Paris, et le reste s'y achemine, pris sur place par un agent sûr, qui a déjà transporté à Londres, à Vienne et à Philadelphie nos expositions françaises des Beaux-Arts.

Parmi une foule d'œuvres intéressantes, charmantes ou magnifiques, qui nous montrent les traits des souverains, des seigneurs, des grandes dames et des belles dames, et des hommes d'épée, de robe et de tribune, des littérateurs, des artistes et des financiers de la France, depuis le seizième siècle, et même au delà, jusqu'à 1830, vous verrez quelques peintures célèbres : le *Buisson ardent*, de la cathédrale d'Aix, et le triptyque de Moulins. Quant à celui de l'hôpital de Beaune, s'il ne se doit pas trouver parmi les portraits historiques, c'est qu'il sera exposé temporairement dans une

des salles du Louvre, débarrassé de ses trop pudiques repeints et scrupuleusement restauré sous la surveillance de M. le directeur des Musées nationaux. Il ne sera pas tel, cependant, qu'il fut peint pour le chancelier Rolin et sa femme Guigone de Salins, mais dédoublé dans son épaisseur de telle sorte qu'il se présentera du même coup ouvert et fermé.

La province, vous le voyez, messieurs, contribuera pour une large part, pour ce qui nous concerne plus spécialement, au magnifique spectacle auquel Paris convie la France, l'Europe et le monde. Nous vous remercions pour l'aide que vous nous avez donnée, sachant bien que la plupart d'entre nous ont comme vous leurs attaches les plus profondes dans la province, et que pour habiter Paris, nous n'en sommes pas moins des provinciaux, en rupture de ban, il est vrai.

DISCOURS DE M. LE MINISTRE DE L'INSTRUCTION PUBLIQUE, DES CULTES ET DES BEAUX-ARTS.

MESSIEURS,

Nous nous souvenons d'avoir assisté à l'une de ces solennités.

C'était en 1872 ; le ministre qui avait la périlleuse mission de parler à cette place était un maître dont nous avions suivi et applaudi, dans cette salle même, des leçons qui ne sont pas oubliées. Il vous entretenait ce jour-là (et vous savez avec quelle verve et quel éclat) des besoins de notre enseignement public au lendemain des détresses du pays, non loin des ruines, fumantes encore, laissées par la Commune. Il vous retraçait avec une sincérité pénétrante notre pénurie de laboratoires et de bibliothèques, l'insuffisance de nos maisons d'école, la vétusté des bâtiments de nos lycées.

Six ans se sont écoulés. Tout esprit éclairé et impartial jugera des immenses résultats obtenus.

Vous ne désespériez pas non plus, messieurs, puisque, malgré toutes nos infortunes, vous repreniez alors vos réunions interrompues.

Grâces vous en soient rendues! Vous avez contribué à ce relèvement des forces nationales qui nous permet dans trois jours d'ouvrir au monde étonné les portes de l'Exposition universelle. (Vifs applaudissements.)

Nous ne sommes plus au temps où, comme à la foire d'Ocadh, les poëtes des tribus arabes récitaient publiquement leurs vers et où les pièces qui avaient le plus captivé l'admiration des auditeurs étaient suspendues avec des clous d'or aux portes de la Caaba. Mais cette convocation, que nous venons d'adresser à toutes les nations, inspire à toute âme de patriote un involontaire respect pour ce puissant effort de la France. (Vifs applaudissements.)

Les sociétés savantes en représentent un des côtés rares, l'investigation sagace et patiente, l'amour profond des origines, la recherche minutieuse des faits, tout cet ensemble d'études provinciales qui apportent les matériaux de l'édifice construit ensuite par des mains habiles.

Une occasion incomparable se présente pour constater dans les diverses branches des connaissances humaines les résultats acquis depuis dix ans. Gardons-nous de la laisser échapper !

Ne pourriez-vous pas, messieurs, à l'aide d'une série de rapports succincts et précis, d'une méthode exacte et sobre, conserver la trace de souvenirs, de critiques, d'impressions qui courraient le risque de disparaître?

Ne pourriez-vous pas vous réunir de nouveau dans quatre mois, élargir vos rangs et échanger des jugements, dans de libres discussions, sur les découvertes ou les perfectionnements de toute nature accomplis depuis 1867?

Des visites faite non-seulement à travers l'Exposition, mais aussi dans les établissements scientifiques, littéraires, archéologiques et artistiques de Paris, n'amèneraient-elles pas des résumés aussi intéressants que féconds?

Messieurs, élever le niveau des idées, rapprocher les intelligences, connaître d'aussi près que possible la vérité, instruire ses semblables, quel plus noble but! Le ministre de l'instruction

publique examinera l'utilité d'une nouvelle convocation des sociétés savantes. L'institution de conférences spéciales a été l'objet des préocupations de mon honorable collègue, M. Teisserenc de Bort. Nous verrons donc les résultats qu'elles pourront produire.

En groupant des efforts isolés, on travaille mieux au progrès et à la diffusion de la science. Les rapports annuels entre les sociétés savantes ont été régularisés depuis de nombreuses années, mais il restait à établir entre nous et l'étranger un échange régulier, non plus seulement de livres, mais de renseignements, échange qui pût entretenir un système permanent d'enquête scientifique.

Le congrès de géographie, au mois d'août 1875, offrit une occasion que saisirent avec empressement les commissaires de la Belgique et de la Suisse. Un protocole fut alors signé, aux termes duquel les commissaires se proposaient de demander à leur gouvernement d'organiser dans chaque pays un bureau central chargé de réunir et de répartir les ouvrages, cartes, instruments, publiés ou fabriqués dans chaque nation, et de transmettre les communications scientifiques.

L'impulsion a été donnée, et la Commission française des échanges internationaux a été instituée le 15 mai dernier par un arrêté de mon honorable et savant ami M. Waddington. Des délégués envoyés par la France en Belgique ont définitivement résolu les points qui pouvaient être litigieux. Une première expérience se fait avec plein succès. Il y a lieu d'espérer que l'Exposition universelle amènera des adhésions plus nombreuses. Nous n'aurons plus alors à procéder par des tâtonnements inévitables ; la route est toute tracée. (Très-bien !)

Ainsi s'étend le domaine de la science ; ainsi nous ouvrons tous les jours un champ nouveau à l'esprit d'examen. (Très-bien !)

Vous parlerai-je des améliorations introduites dans l'instruction publique ? Vous les connaissez. Nous en préparons d'autres. Des créations de nouvelles chaires à la Sorbonne, à l'École de médecine ; des enseignements spéciaux à chaque province, confiés à des maîtres de conférences, dans les facultés départementales ; l'installation de bibliothèques et de laboratoires, partout où la sciences l'exige, répondront devant l'opinion de la sollicitude passionnée

du Gouvernement pour des intérêts qui sont ceux de la pensée française. Lisez le compte rendu de l'*École des hautes études*, et vous serez convaincus de l'activité qui se déploie dans toutes les branches du savoir.

Je ne vous exposerai pas non plus nos divers projets de loi. Ils ne font en partie que réaliser les idées des hommes éminents qui m'ont précédé, MM. Guizot, Duruy, Simon, Waddington, qui avant nous eurent à cœur d'élever et d'accroître la dignité humaine. (Vifs applaudissements.) Oui, messieurs, le temps est proche où chaque hameau en France aura son école! Oui, le temps est proche où les outils du travail intellectuel ne manqueront nulle part au chercheur, où dans nos cantons ruraux un enseignement plus complet, nous l'espérons, comblera cette vaste lacune qui sépare l'instruction primaire de l'instruction secondaire. (Applaudissements.)

Vous allez retourner dans vos provinces, vous allez reprendre votre vie de labeur caché et persévérant, les uns déchiffrant une page du passé de la vieille France, les autres tâchant d'éclaircir un point obscur de la science, tous portant dans vos travaux ce sentiment national qui est notre fierté commune. Vous pourrez dire que la patrie est bien vivante, et qu'elle doit à elle-même et à elle seule cette prodigieuse expansion ; qu'elle conserve la maîtrise des arts, et que la longue éducation du goût se révèle plus que jamais dans une série de créations ingénieuses, utiles et charmantes. (Applaudissements.) Vous pourrez dire que la République comprend tous les besoins multiples du pays, et que sa grandeur intellectuelle, industrielle et morale est l'unique souci de ceux qui, depuis le Président jusqu'au plus modeste de ses collaborateurs, ont le redoutable honneur de diriger en ce moment l'irrésistible courant démocratique qui emporte la France vers un avenir pacifique et libéral. (Applaudissements prolongés.)

A la suite du discours de M. le ministre et de la proclamation, par M. le baron de Watteville, des lauréats des sociétés savantes, M. Darcel, secrétaire de la section des Beaux-Arts, a donné lecture des nominations qui suivent, faites par arrêtés des 20 et 27 avril 1878.

La décoration d'officier de l'Instruction publique est accordée à M. Port (Célestin), archiviste de Maine-et-Loire.

La décoration d'officier d'Académie est accordée à :

MM. Fillon (Benjamin), à Fontenay (Vendée);
Michel (Edmond), membre de la Société des Antiquaires de France, à Fontenay-sur-Loing;
Laferrière (l'abbé), président de la Commission des arts, à Saintes;
George, architecte, à Lyon;
Laurent, conservateur du Musée de Tours;
Lebreton (Gaston), conservateur du Musée céramique de Rouen;
Dugasseau, conservateur du Musée du Mans;
Brès, membre de la Société des Amis des arts de Marseille;
Vidal (Léon), membre de la Société de statistique de Marseille [1].

[1] Avaient été précédemment nommés officiers d'Académie :

Arrêté du 7 avril 1874.

MM. Marionneau, secrétaire de la Commission municipale du Musée de peinture, à Nantes (Loire-Inférieure);
Herluison, auteur-éditeur, à Orléans (Loiret);
Chardon, archiviste du département de la Sarthe.

Arrêté du 8 juillet 1877.

MM. Braquehaye, vice-président de la Société archéologique de Bordeaux (Gironde);
Dubroc de Ségange, membre correspondant du Ministère de l'instruction publique, à Moulins (Allier);
Roussel, propriétaire, à Anet (Eure-et-Loir).

LECTURES FAITES A LA SECTION DES BEAUX-ARTS.

PENDANT LA SESSION DE 1878

(SALLE GERSON)

On ne retrouvera pas ici toutes les communications faites à la salle Gerson pendant la deuxième Session des Sociétés des Beaux-Arts, un certain nombre de manuscrits ayant été retenus par la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France pour prendre place dans la publication qu'elle dirige.

I

INVENTAIRE GÉNÉRAL DES RICHESSES D'ART DE LA FRANCE DANS LE DÉPARTEMENT DU TARN.

MESSIEURS,

L'année dernière, j'ai eu l'honneur de vous entretenir dans cette enceinte de la situation de la ville d'Albi et du département du Tarn sous le rapport artistique. Cette situation n'était pas brillante ; car, pour faire dresser l'inventaire des richesses d'art, le préfet, en l'absence d'une Société des Amis des arts, s'était vu forcé de charger administrativement de cet important travail une Commission départementale, et cela sans grand espoir d'obtenir le résultat désiré, car cette Commission manquait d'unité et de direction. Cependant, invitée à prendre part à vos réunions, elle vous donna l'assurance qu'elle allait travailler à faire renaître le goût des arts dans le département.

Je suis heureux de pouvoir vous affirmer aujourd'hui que l'œuvre est en bonne voie.

J'ai dit qu'il s'agissait de faire renaître le goût des arts. C'est qu'en effet l'Albigeois a eu des artistes pendant tout le moyen âge et jusqu'au XVIIIe siècle. Dès 1360, un peintre, Durand Pons, était consul d'Albi ; un verrier s'était établi dans la ville, et les frères Engelbertz, deux maîtres maçons dont le nom décèle une origine étrangère, y étaient employés, sans doute aux travaux de la Cathédrale. Au XVe siècle, je relève sur les registres de la commune les noms de Thomas Hubert, maître maçon et architecte; ceux des peintres-verriers Guillaumet et Simonnet, son compagnon, et de trois autres peintres : Guillaume Papilhot, Philippe Viguier et Antoine Condat. A la fin du XVe siècle et au commencement du XVIe, période de la Renaissance, viennent des artistes italiens, peintres et sculpteurs, et notre cathédrale, qui n'avait été jusque-là qu'un vulgaire monument, se transforme en un splendide Musée. Parmi les artistes du pays, au XVIe siècle, je citerai Pierre Bordet, qui était à la fois dessinateur, poëte et *scriptor*, c'est-à-dire secrétaire de la commune; le peintre Mealet, les maîtres *ymagiers* Michel Dumoulin et Simon Boyer, enfin trois autres Boyer, Antoine, Benoît et Jean, qui furent successivement peintres consulaires. Au commencement du XVIIe siècle, cette charge est confiée à Pierre Pujol, qui « tire au vif monseigneur le Dauphin » pour la grande salle de la maison commune; puis viennent Louis Viguier, Jean Hourde, Jean Delhom, Jean Molinier, et la famille des Bordelet, dont on remarque plusieurs miniatures, lettres ornées, armes parlantes, etc., sur le vélin du cartulaire municipal, notamment une vue d'Albi, et ses artistes y ont peint chaque année les portraits des six consuls en charge. De 1662 à 1666, ces miniatures sont remarquables; mais elles sont d'un peintre liégeois, Pierre Bourguignon, qui était venu se fixer à Albi. Les portraits qu'il peignit au cartulaire furent trouvés si beaux que les consuls firent avec l'artiste, le 14 juin 1662, un traité par lequel il s'engageait à faire annuellement et pendant sa vie, moyennant cent cinquante livres par an, six tableaux à l'huile, à demi-figure, de cinq palmes de hauteur et quatre de largeur chacun, représentant « lesdits sieurs consuls revesteus de leurs robbes consulaires

rouges, avec leurs manteaux comtals, avec belles et voyantes couleurs et le reste de ce qu'il y faudra pour la gentillesse et agenssement desdits tableaux, suivant l'ordre de peinture ». Les cent cinquante livres étaient payées par la caisse municipale, et chaque consul reçevait son portrait en sortant de charge; mais il était libre « de se faire tirer en entière figure », pourvu qu'il payât à l'artiste ce qui serait exigé en plus des vingt-cinq louis. Bourguignon toucha ses gages jusqu'en 1666; mais en cette année l'inconstant artiste disparut, sans qu'on sût d'abord où il était allé; puis on apprit qu'il était à Castres, et sur la sommation qui lui fut faite de remplir ses engagements envers la ville d'Albi, il quitta définitivement le pays. On retrouve de lui à Albi quelques grandes compositions qui ne sont pas sans mérite. Alors les Bordelet redevinrent peintres consulaires, et ils ne peignirent plus au cartulaire que les armes parlantes des consuls. A la même époque, le peintre Roland Couplet décorait le palais épiscopal, travail que continua le Toulousain Simon Saintis, tandis que Raymond Lafage, de Lisle d'Albi, commençait à se faire connaître par ses admirables dessins.

Ainsi, messieurs, dès avant la Renaissance, jusqu'au XVIIIe siècle, Albi a eu ses artistes. Leur nom peut être ignoré hors des limites de l'Albigeois; mais c'est au moins la preuve de goûts artistiques chez les habitants. Au XVIIIe siècle, les archives municipales d'Albi ne mentionnent aucun nom d'artiste. Si Louis XIV a rempli d'œuvres d'art Paris, Versailles et les résidences royales, il a paralysé le développement de l'art dans le reste du royaume en ruinant les provinces et en enlevant aux villes leurs libertés.

Cependant, de nos jours, deux expositions qui furent organisées à Albi en 1863 et 1866 y rappelèrent les esprits au culte des arts. Ces expositions qui mirent au jour des trésors ignorés et dans lesquelles figuraient, pour ne parler que des œuvres de peinture, Lesueur, le Poussin, Mignard, Rigaud, Philippe de Champagne, Vandermeulen, Guido Reni, Michalon, Greuze, Latour, Théodore de Bry, Callot, Joseph Vernet, Ruysdaël, Jordaëns, Fragonard, Angelica Kaufmann, etc., furent une véritable révélation; les amis des arts se comptèrent, et la rédaction de l'Inventaire des richesses d'art du département leur démontra la nécessité de se réunir et de s'associer. C'est ainsi, messieurs, que se consti-

tua, selon la promesse de l'année dernière, la Société dont je suis le représentant.

Dans un département comme le nôtre, qui ne renferme aucun centre considérable de population, une association exclusivement artistique est impossible : les éléments feraient défaut. Il faut de toute nécessité un programme qui réunisse toutes les branches des connaissances humaines. C'est ce qu'ont dû faire les fondateurs de la *Société des sciences, arts et belles-lettres* du Tarn. Leur appel s'adresse à tous ceux qui, dans le département, ne sont pas étrangers aux travaux de l'esprit. Les membres titulaires, dont le nombre sera porté à cent, sont divisés en trois sections : Arts, Sciences, Lettres. Le conseil municipal a bien voulu mettre à notre disposition la salle de ses réunions, ainsi que la Bibliothèque municipale, qui est indépendante de la Bibliothèque publique, et de plus il nous a accordé une subvention. D'ailleurs, chaque membre titulaire doit une cotisation annuelle de dix francs. Voilà nos ressources pour le présent; mais nous devons espérer que le gouvernement et le conseil général voudront s'associer à notre œuvre.

Notre Société a pour organe la *Revue du Tarn,* recueil mensuel. Ses membres fondateurs ont été les organisateurs du Musée, et notre Société l'enrichira de tous les objets qui viendront en sa possession. Elle ne fera aucune collection particulière, tout en se réservant la propriété de ces objets. Elle se propose de poursuivre l'établissement d'écoles de dessin et de donner aux élèves des encouragements. Déjà, sur sa recommandation, la ville pensionne à Paris un jeune compatriote qui a été reçu à l'École des Beaux-Arts lors du dernier concours. Elle veillera à la conservation des antiquités, des monuments, des œuvres de peinture et de sculpture; enfin, elle s'est chargée de la rédaction de l'Inventaire des richesses d'art du département, et elle a choisi dans son sein une commission qui, après avoir, de concert avec le préfet, distribué le travail aux collaborateurs, en dirigera l'exécution et centralisera les documents.

Le Musée de la ville d'Albi est provisoirement installé à l'Hôtel de ville. Il sera déplacé lorsque la commune sera entrée en jouissance d'un vaste hôtel qui lui a été légué pour cette destination. Il est sous la direction d'un conservateur, qu'assiste

une Commission prise parmi les membres de la Société. Il comprend une galerie de tableaux, un cabinet d'histoire naturelle, un cabinet d'antiquités et de curiosités. Je n'ai pas à vous entretenir des deux dernières sections, qui offrent déjà, à un public des plus sympathiques à l'œuvre, une suite assez complète de nos antiquités nationales et une série considérable d'objets appartenant à toutes les branches de l'histoire naturelle ; je ne dois vous entretenir que d'œuvres d'art ; mais je vous signalerai à ce titre, parmi les objets de curiosité, un magnifique émail du commencement du XVIe siècle, représentant Énée et Anchise au milieu d'un vaste paysage, et la chaise à porteurs du cardinal de Bernis, archevêque d'Albi : elle est décorée de peintures dans le genre de Boucher.

La galerie de peinture du Musée d'Albi renferme déjà, outre plusieurs dessins originaux de maîtres, soixante tableaux. Sans doute, tous ne sont pas remarquables ; dans les commencements, il ne faut pas être difficile, sauf à éliminer plus tard. Cependant, nous possédons déjà quelques toiles de prix que nous tenons, pour la plupart, de la générosité de quelques-uns de nos concitoyens. Je citerai : une *Vue de Venise,* par Canaletto ; — deux *Intérieurs de grotte,* avec personnages et bas-reliefs antiques, par Ferguson ; — un *Paysage avec ruines,* par F. Milet ; — le *Départ pour la chasse* et le *Retour de la chasse,* œuvres capitales de J. B. Peters ; — un charmant *Paysage,* avec architecture, de Patel ; — deux Boucher : *Diane et Vénus, Flore et Zéphire* ; — la *Jeune Fille aux colombes,* par Allotte ; — un *Paysage,* de Winantz ; — l'*Enchanteur,* de Van der Werf ; — les *Moutons au pâturage,* de Gilibert ; — le *Départ pour la promenade,* de Vander Falens ; — *Jean Huss devant l'empereur Sigismond,* par L. Fauré, élève de Delacroix ; — enfin, l'État avait déjà donné à la ville la *Mort de Gaul,* tableau de Belloc, qui a fait partie de l'Exposition de 1810 ; — *Héro et Léandre,* par Taillasson ; — le *Prêtre au ciboire,* par Natoire, — et un *Saint Louis* de François Lemoyne.

Vous voyez que le Musée d'Albi, après une année d'existence, est déjà digne de l'attention des artistes. Les espérances des fondateurs ont été dépassées, et ce qu'il y a surtout de réjouissant,

c'est de voir avec quel empressement le nouvel établissement est visité chaque dimanche.

Messieurs, c'est là un symptôme qu'il ne faut pas négliger. L'art végète dans les départements; relevons-le, restaurons-le, et nous aurons rendu un grand service au pays. La Direction des Beaux-Arts a un budget insuffisant. Son action ne doit pas être concentrée dans Paris, comme au temps de Louis XIV; elle doit rayonner sur toute la France. Les autres directions administratives ont dans les provinces des agents rétribués par l'État; la Direction des Beaux-Arts n'en a aucun. Il devrait exister, dans chaque chef-lieu de département, un Comité institué par elle pour veiller à la conservation des monuments, des richesses d'art, et s'occuper de tout ce qui peut favoriser le développement des goûts artistiques, au sein des populations. Loin de nous la pensée de vouloir enlever au Paris des arts la couronne qu'il porte avec tant de gloire. En réclamant la décentralisation, nous ne voulons pas la séparation, la rupture de la solidarité ; ce que nous voulons, c'est, tout en conservant notre liberté, pouvoir participer au mouvement général sur l'impulsion du centre; c'est profiter des moyens d'action mis à la disposition de l'œuvre. Nous ne demandons pas qu'on disperse sur tous les points du territoire les chefs-d'œuvre que renferment les Musées de la capitale; mais nous voudrions qu'on pût nous en envoyer quelques bonnes copies. L'année dernière, dans la séance générale, le secrétaire de la section des Beaux-Arts nous disait : « Tout l'art converge aujourd'hui sur Paris; mais il faut que désormais ceux qui viennent lui demander l'existence et la notoriété y arrivent mieux préparés et surtout puissent retourner dans leur province pour y exercer une influence salutaire. » Que faudrait-il pour obtenir ce résultat? Une école des arts du dessin, bien pourvue de modèles, dans chaque département, avec de bons professeurs qui seraient rétribués par l'État, le département et les communes. Là viendraient développer leurs facultés les élèves des établissements d'instruction publique qui auraient fait preuve de dispositions spéciales; les meilleurs d'entre eux iraient se perfectionner à Paris pour revenir ensuite au département avec l'assurance d'y trouver dans l'école une position digne de leurs talents.

Et ce n'est pas seulement dans l'intérêt des artistes et pour conserver à l'art français sa supériorité qu'il faut multiplier les Musées et les écoles de dessin ; c'est aussi dans l'intérêt de l'industrie nationale. L'ouvrier doit être jusqu'à un certain point artiste. C'est l'art qui préside à la fabrication de ces merveilles sans égales que produit Paris. Généralisez l'instruction qui est mise à la portée de l'ouvrier dans la capitale, et vous aurez décuplé notre richesse nationale.

Emile Jolibois,
Secrétaire perpétuel de la Société des sciences, arts et belles-lettres du Tarn, à Albi.

II

INVENTAIRE DES RICHESSES D'ART DE LA FRANCE DANS LE DÉPARTEMENT DU NORD.

L'Inventaire des richesses d'art du département du Nord vient d'être confié par M. le Préfet à la Commission historique de ce département.

Cette Commission est une société d'archéologues et d'érudits qui a un caractère officiel : tous ses membres sont nommés par le Préfet sur présentation de la Commission. Les membres titulaires résidants, qui doivent être choisis dans l'arrondissement de Lille, sont au nombre de 30. Le nombre des membres titulaires non résidants est fixé à 15 pour chacun des autres arrondissements. C'est cette organisation, grâce à laquelle la Commission historique peut facilement s'occuper des questions d'art et d'archéologie sur tous les points du département, qui a porté M. le Préfet à lui confier l'Inventaire des richesses d'art. Elle compte au nombre de ses membres l'architecte départemental et l'architecte diocésain, à qui M. le Ministre de l'Instruction publique réserve, dans sa circulaire du 9 février 1878, la description de certains monuments.

La Commission historique du département du Nord a été, dès son origine, établie pour s'occuper d'un travail analogue à celui que demande la Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France. L'arrêté du 14 novembre 1839, par lequel elle a été constituée, porte en effet qu'elle est formée « pour veiller à la conservation des monuments et édifices historiques et pour se livrer à toutes les recherches qui peuvent intéresser l'archéologie nationale ». Durant les premières années de son existence, la Commission a été fidèle à ce programme ; les deux premiers volumes du *Bulletin* qu'elle publie sont remplis de travaux, d'études et de reproductions de monuments ou d'objets d'art qui témoignent de l'importance qu'elle attachait à l'archéologie et aux arts. Mais elle n'a pas tardé à s'adonner plus spécialement aux recherches historiques ; aussi les onze derniers volumes du *Bulletin* qu'elle a publié, et l'important travail qu'elle a fait paraître en 1867 sous le titre de *Statistique archéologique du département du Nord,* sont des ouvrages qui sont consacrés à l'histoire des anciennes provinces de la Flandre, du Hainaut et du Cambrésis, et non à l'étude des monuments et des objets d'art conservés dans le département.

Réorganisée en décembre 1876, la Commission historique du Nord a choisi, comme but spécial de ses travaux et de ses publications, la statistique des monuments et des objets d'art du département. Elle a décidé que ce travail s'opérerait par arrondissement ; chaque commune aura sa notice, et dans cette notice il sera question de l'église, de l'hôtel de ville, des châteaux, s'ils méritent d'attirer l'attention, ainsi que des objets d'art conservés dans ces édifices ou chez les particuliers, en dehors des musées ; en outre, autant que faire se peut, les monuments et objets qui ont une certaine importance seront reproduits par la photographie ou le dessin. Depuis la formation de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art de la France, tous les membres de la Commission historique du Nord ont reçu l'*Ordre à suivre dans la description des objets d'art d'une église,* envoyé par M. le Ministre de l'Instruction publique au nom de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art.

Déjà des travaux importants ont été opérés. C'est principale-

ment sous l'impulsion et sous la direction des membres de la Commission historique du Nord qu'a été organisée l'*Exposition d'objets d'art religieux* ouverte à Lille en 1874. Cette exposition, qui comptait 2933 numéros, a révélé l'existence d'objets dont un grand nombre avaient une sérieuse valeur artistique. On croyait, on affirmait depuis longtemps que le nord de la France n'avait rien conservé de ses richesses d'art ; et voilà que des églises, des collections particulières, du sein des familles où se conservent précieusement des meubles et des objets remarquables, on a vu, à cette occasion, sortir, en grand nombre, les statuettes en cuivre repoussé, les émaux, les ivoires, les tapisseries, les manuscrits enluminés. Ce fut comme une révélation. Une multitude d'objets, dont l'existence était complétement ignorée, ont été signalés aux amateurs d'art. La Commission historique du département du Nord a profité de cette exposition pour faire reproduire par la photographie vingt à trente objets d'art d'une réelle importance. Un catalogue de l'Exposition a été publié : c'est un premier travail pour l'Inventaire des richesses d'art du nord de la France.

La Commission historique du département du Nord s'est occupé des *monuments historiques classés* et de ceux qui, selon elle, devraient être ajoutés à cette liste. A la suite d'une communication faite en 1873 par M. le Préfet, elle a rédigé un rapport dans lequel elle a complété, par de nouvelles indications, la liste des monuments historiques en la dressant d'après l'ordre du développement architectural. Chaque époque, chaque région présentant des caractères spéciaux, au point de vue des monuments, elle a fait précéder chaque groupe d'édifices de quelques considérations générales et l'a accompagné d'un certain nombre de descriptions détaillées. Dans ce travail, qui offre une vue d'ensemble de l'histoire architecturale du département du Nord, elle a rectifié plusieurs erreurs commises au sujet des monuments historiques classés, et prouvé, par des faits et des dates, que M. Vitet s'est trompé quand il a dit, dans le rapport présenté à la Commission historique, que le « Nord et le Pas-de-Calais non-seulement ne renferment aucun monument d'origine mérovingienne ou carlovingienne, mais même qu'il n'y est pas question de monu-

ments de transition, que ceux du XIIIe siècle y sont tout à fait inconnus et qu'on y rencontre à peine quelques ruines du XIVe siècle ».

Enfin, la Commission a commencé à rédiger l'Inventaire des richesses d'art de la France. Son président, et c'est lui qui a l'honneur de vous parler en ce moment, et qui a le devoir (en qualité d'archiviste du département et d'inspecteur des archives communales) de visiter chaque année un certain nombre de communes, s'est imposé la mission d'étudier en même temps les monuments et les objets d'art qui peuvent se trouver dans chacune de ces localités. Les tournées d'inspection s'étant faites presque toujours depuis deux à trois ans dans l'arrondissement de Lille, c'est cet arrondissement qui a été l'objet des travaux de la Commission. Sur les 125 communes de cet arrondissement, il n'y en a que deux qui n'ont pas été étudiées au point de vue de l'archéologie et de l'art. Toutes les notices ont été rédigées *de visu*. Voyant par lui-même tous les monuments et tous les objets d'art dont il veut donner la description, l'auteur de ce travail s'est efforcé de contrôler et de compléter tout ce qui a été publié, de faire connaître ce qui n'a pas encore attiré l'attention, et, autant que possible, d'apprécier et de donner des dates soit à l'aide des documents, soit par un travail de comparaison.

L'Inventaire des richesses d'art est donc presque achevé pour l'arrondissement de Lille, en exceptant ce qui se trouve dans les musées. Toutefois il faudra de nouvelles excursions pour compléter certaines notices. Un travail d'ensemble devra être opéré pour la rédaction; il sera nécessaire de faire entrer ce travail dans le cadre des publications de la Commission de l'Inventaire des richesses d'art; et enfin il y a à faire reproduire par l'héliogravure les photographies dont la Commission historique du Nord possède les clichés. Le même travail se fera successivement pour les autres arrondissements.

C'est ainsi que la Commission historique du département du Nord espère pouvoir prendre sa part dans la rédaction de l'Inventaire des richesses d'art pour les provinces de la Flandre, du Hainaut et du Cambrésis, qui ont vu les comtes de Flandre et les ducs de Bourgogne, ces puissants vassaux de la couronne de

France, protéger et développer les arts, et dans lesquelles, malgré cent quarante et un ans de domination étrangère, n'a jamais cessé de se faire sentir l'influence du génie et de l'art français.

Chanoine DEHAISNES,

Président de la Commission historique du Nord.

III

NOTE SUR LES TRAVAUX DE L'ACADÉMIE D'AIX RELATIFS AUX BEAUX-ARTS.

(1808-1878.)

L'Académie d'Aix n'est point une Société exclusivement artistique : le cadre de ses études embrasse en même temps les lettres, les sciences et jusqu'à l'agriculture. Elle ne saurait donc se présenter ici avec un actif qui puisse être comparé à celui des associations spécialement vouées aux Beaux-Arts. Et pourtant, ce n'est pas sans quelque vanité qu'elle peut jeter un coup d'œil rétrospectif sur l'œuvre qu'elle a accomplie depuis bientôt trois quarts de siècle.

Il y avait à Aix, au commencement du premier Empire, un groupe d'hommes instruits et délicats, qui représentait les vieilles traditions savantes et artistiques de ce Versailles provençal. Les uns, comme le président de Saint-Vincens, les Boyer de Fonscolombe, les Lestang-Parade, les d'Arbaud-Jouques, étaient les demeurants de ces familles parlementaires dont les hôtels, bâtis par Puget ou ses élèves, étaient de vrais musées, où Daret et Vanloo avaient laissé leurs meilleures toiles. Les autres, comme Bourguignon de Fabregoules, Magnan la Roquette, Sallier, formaient, à côté de l'ancienne, une aristocratie nouvelle et non moins amie des belles choses. A ces riches et ardents collectionneurs se joignirent quel-

ques artistes, passionnés, eux aussi, pour le beau : c'était d'abord Gibelin (Esprit-Antoine), correspondant de l'Institut, auteur d'une fresque estimée à l'École de chirurgie de Paris, si versé dans l'histoire des costumes; Clérian, alors directeur d'une École privée de dessin, et d'autres encore. Plusieurs Aixois, épris des mêmes goûts, et que les hasards de leurs carrières avaient éloignés du pays natal, venaient souvent se retremper dans cette famille d'amis; c'étaient Éméric-David, de l'Institut, l'auteur du *Musée français;* le comte Siméon, le comte de Forbin et Granet, qui tous trois furent de l'Académie des Beaux-Arts.

C'est à ce groupe éminent, j'allais dire illustre, que se rattache la double création d'une École de dessin en 1806 et d'une Société académique en 1808; nous retrouvons les mêmes noms sur les deux listes, et ce sont les deux frères Gibelin qui furent les premiers secrétaires, l'un du bureau de l'École, l'autre de l'Académie.

L'École avait existé déjà avant la Révolution; c'est aux libéralités du maréchal de Villars et de son fils que la Provence en était redevable. Le conseil municipal d'Aix, le 4 février 1805, décida la réouverture de cet établissement, ou plutôt déclara publique l'École particulière que dirigeait Clérian ; un arrêté du maire fit sortir à effet cette délibération, le 15 juin 1806; un autre arrêté, du 17 novembre suivant, créa un bureau de direction de l'École, composé de six membres, qui furent MM. Sallier, vice-président; de Saint-Vincens, ancien président à mortier ; Magnan la Roquette; Gibelin, secrétaire; Routier, architecte de la ville, et Michel, graveur. M. Juramy fut nommé professeur honoraire de l'École. L'année d'après, M. le docteur Arnaud était adjoint au bureau; puis, successivement, MM. Bachi d'Arbaud, Leydet, architecte de la ville, Natoire et Pontier.

Ces noms figurent tous, à la seule exception de celui de Michel, sur le tableau des premiers membres de l'Académie. C'est suffisamment dire que la préoccupation artistique entra pour une large part dans la fondation de cette Société. Aussi, parmi les appellations diverses qui furent tour à tour proposées et discutées dans les séances d'organisation, le nom des *Arts* se trouva toujours religieusement inscrit. Le titre définitivement adopté fut celui de

Société des amis des sciences, des lettres, de l'agriculture et des arts. La qualification royale d'*Académie* ne fut substituée à la première que par une ordonnance de Charles X, en date de 1829.

Quoi qu'il en soit, nous voyons, dès les premiers temps de son existence, la nouvelle Société se partager, comme aujourd'hui la Sorbonne, en quatre sections : celle des Beaux-Arts se réunissait le quatrième jeudi de chaque mois; c'est là qu'à l'annonce d'un passage de l'empereur à Aix, Gibelin présenta un projet d'arc de triomphe et Clérian un portrait de celui que les procès-verbaux du temps appelaient le *héros immortel* (1809). Clérian offrit, en outre, à l'Académie un dessin symbolique de sa fondation (1810).

Peu de temps après, MM. de Castelet, Davin et Bachi d'Arbaud se livraient à de persévérantes études sur une question alors toute nouvelle pour les arts industriels, celle du kermès en teinture et celle de la culture du pastel (1812). M. de Castelet étudia en outre l'emploi de l'oxalate de fer pour la peinture tant à l'huile qu'à la détrempe (1815), puis l'extraction des matières végétales colorantes, la fixation chimique des couleurs par l'hydro chlorate d'étain et autres oxydes, et l'emploi de ces couleurs, à l'instar des couleurs minérales, soit dans la teinture, soit dans la peinture (1819 et 1821).

A côté de ces études toutes pratiques, venaient, dans ces premiers temps de l'Académie, se placer des travaux d'un ordre plus élevé. M. Alexandre de Parade écrivait des observations sur l'état actuel de la peinture en France (1813); il analysait le *Bayard blessé* de Revoil (1817). Le président de Saint-Vincens décrivait la tapisserie de Saint-Sauveur (1812); il présentait un tableau de tout ce que la ville d'Aix renfermait de curieux pour les arts (1819).

J'ai prononcé le nom de Revoil. L'admission de ce peintre estimé, en 1816, fut une bonne fortune pour l'Académie, qui en fit son président peu d'années après. Revoil prononça en cette qualité un discours sur le rôle de l'art dans le perfectionnement industriel, et l'utilité des écoles de dessin au point de vue manufacturier (1819). Cet artiste de genre, qui réussit, comme on sait, dans la manière hollandaise, par la correction de son dessin et la délica-

tesse des détails, soumettait modestement ses toiles à la critique de ses confrères, et aimait à transformer l'Académie en une sorte de jury dont il réclamait le verdict. Son *Bayard*, son *Henri IV jouant avec ses enfants*, passèrent par cette épreuve.

A la date où nous voici arrivés, c'est-à-dire en 1819, le bureau de l'École de dessin fut réorganisé par deux arrêtés préfectoraux des 6 août et 7 décembre, qui portèrent à 11 le nombre de ses membres. M. Revoil, président de l'Académie, fut en tête des nouveaux élus, et le bureau fut toujours, à un ou deux noms près, exclusivement composé d'académiciens. On peut dire, en quelque manière, que l'école était, au fond, dirigée par la section des Beaux-Arts de l'Académie [1].

Cette section s'enrichit, en 1824, d'un chercheur infatigable des choses locales, M. Porte, à qui nous devons une foule de notes sur les peintres provençaux : Tuaire (1828), Fonscolombe (1829), Fauchier, Constantin, les deux Veyrier, Antoine Duparc, Jean Daret (1834), Claude et frère Guillaume[2], de Marseille (1849). M. Porte lut, en outre, dans les séances de l'Académie, des *Promenades* artistiques *dans les rues d'Aix* (1835 et 1838), une étude sur l'abbaye de Silvacane (1839), un mémoire sur divers objets d'antiquité des églises, rues et environs d'Aix (1844); une histoire des cabinets et bibliothèques de la ville d'Aix, depuis le moyen âge (1845), et deux études critiques sur la *Malédiction de Cham*, de Signol (1842), et sur les sculptures d'autel d'un artiste aixois, M. Olive, au grand séminaire d'Aix (1844). Mais l'œuvre la plus originale de Porte est un mémoire au Comité historique des monuments, sur l'utilité d'un Musée chronologique des Beaux-Arts, où l'on classerait les productions artistiques, géographiquement par provinces et villes, et chronologiquement par siècles (1838). Cette idée était alors à peu près neuve; elle a fait son chemin depuis.

Nous touchons maintenant à une date importante dans l'histoire

[1] Bureau de 1819 : MM. Sallier, de Saint-Vincens, Magnan La Roquette, Michel, *fondateurs*; Pontier, Revoil, Bourguignon de Fabregoules, Goyrand, marquis de Lagoy, Alexandre de Lestang-Parade et Duqueylard. Honoraires : MM. Arnaud, Topin, Juramy, Marcelin de Fonscolombe et Beisson.

[2] Peintres verriers de Marseille, dont le dernier est, dit-on, l'auteur des vitraux de Saint-Sauveur d'Aix.

artistique de la ville d'Aix, celle de la création de son premier Musée. La proposition en fut émise en 1830, et la formation en eut lieu de 1831 à 1838. On transporta de l'hôtel de ville à l'ancien prieuré de Malte tous les objets d'art entassés jusque-là, et sans trop d'ordre, dans les salles de la mairie. C'est à M. Aude, maire d'Aix, que revient l'honneur de cette création. Ici, il nous faut confesser que l'accord qui avait de tout temps subsisté entre l'Académie et le bureau de l'École fut quelque peu troublé. La cause en fut aux événements politiques : à la suite de la révolution de Juillet, quelques éléments nouveaux avaient été introduits dans l'administration de l'École, tandis que le personnel de l'Académie était demeuré le même. De là quelques tiraillements, et quand le maire, M. Aude, voulut installer l'Académie dans le même local que le Musée, il rencontra, de la part du bureau, une résistance qui se traduisit, le 15 avril 1838, par un refus nettement formulé.

Ce conflit, au surplus, ne fut pas de longue durée; dès l'année suivante, le bureau revenait, d'une commune voix, sur sa décision, si bien que l'Académie fut installée, le 27 juin 1838, dans le palais de Malte, où le Musée fut inauguré le 1er décembre suivant. Les deux institutions étaient désormais sous le même toit [1]. Ce résultat était dû à l'esprit de conciliation de M. Aude, et aussi au zèle de M. le conseiller Castellan, président de l'Académie d'Aix, et de M. Charles Giraud, son successeur. « La Commission du Musée, dit le comte de Montvallon, secrétaire perpétuel de l'Académie, dans son rapport annuel, nous a prouvé, par son vote unanime, l'union qui ne doit cesser d'exister entre les lettres et les arts. » Dans les séances publiques de 1840, 1845, 1865 et autres, nous retrouvons des marques non équivoques de la cordiale union qui relia désormais l'Académie et les administrateurs du Musée, toujours pris en grande majorité dans son sein.

C'est de cette époque que date le renouveau artistique d'Aix. La presse locale, qui venait de naître, y contribua largement, et parmi les plumes qui se distinguèrent dans cette œuvre de vulgarisation

[1] Elles y sont demeurées jusqu'à l'installation de la galerie Bourguignon au palais de Malte, qui amena, l'année dernière, un changement complet dans l'aménagement du local, et obligea la municipalité à transférer à l'hôtel de ville le siége des séances de l'Académie.

artistique, nul à Aix n'a oublié celle d'un jeune étudiant en d qui devait plus tard se faire une si éminente place à la tête d' grande entreprise nationale de l'Inventaire des richesses d'art.

L'Académie ouvrit, en 1839, un concours sur cet impor sujet : Histoire de l'Art en Provence, et spécialement de chrétien, depuis l'invasion des Barbares jusqu'au XVIIe siè une médaille d'or de 500 francs était promise au meil. mémoire qui lui parviendrait. Certes, le thème était beau, ma était trop vaste peut-être. « La Provence jadis avait compté, M. de Montvallon, au nombre des États indépendants; elle eu sa politique propre, sa littérature, son individualité en genre. Il nous importait de connaître l'histoire de l'art prove depuis les sculptures et les reliefs des Aliscamps d'Arles qu'aux travaux d'où sortit Puget; depuis les miniaturiste XIIIe siècle jusqu'aux grandes peintures de Daret; depui constructions du portique d'Avignon jusqu'à celle de l'églis Saint-Maximin et des monuments plus modernes encore. XIIIe siècle, un moine de Lérins avait été l'un des fondateur l'École génoise; l'École de Gênes dérivait de l'École pro çale. Plus tard, Giotto et Memmi avaient importé en Prov les théories et les traditions de l'ancienne École floren plus tard encore, l'ancienne École flamande ou allem avait mêlé ses chefs-d'œuvre à ceux de Giotto et jeté un trois élément dans l'art provençal. Quels avaient été le caractère génie de nos premiers artistes provençaux? Quelle avait été fluence de l'Italie sur ces premiers travaux indigènes et naux? Quelle avait été à son tour l'influence du Nord sur le méridional? Comment étaient nés chez nous les types de comment ils s'étaient transformés, comment ils avaient quelle influence les destinées de la Provence avaient exercé sa vie artistique ? »

Tel était le large problème soumis aux méditations des co rents.

Pour le traiter sous tous ses aspects, un livre assurément pas suffi. Il ne faut donc point s'étonner que le mémoi M. l'abbé Maurin, récompensé par l'Académie, ne répondit q parfaitement au programme. L'auteur se borna à l'étude de

Ainsi
et de
deux
ciétés

IÉE

ser,
ren-
édia-
ncore
vera,
l'acti-
double
r con-
e part,
il fallait
ombreux
questions
e longues

ussis, pré-

M. de Bourguignon-Fabregoules. Et ici encore, l'Académie aime à se dire qu'en ouvrant ses rangs, dès 1809, à Granet, en tenant plus tard une séance en l'honneur de Forbin et de Granet, c'est-à-dire en réunissant dans le même témoignage d'admiration le petit-fils du vice-roi de Provence et le fils de l'humble maçon d'Aix, elle ne contribua pas peu à ramener Granet dans sa ville natale et à préparer les libéralités artistiques dont nous jouissons aujourd'hui. La galerie Granet fut inaugurée en 1862 avec le plus grand éclat; M. le docteur Silbert, membre de la Commission et de l'Académie, y paya à la mémoire du noble artiste un magnifique tribut de gratitude. Et ce fut là le point de départ du nouveau legs que, peu d'années après, M. de Bourguignon fit à la ville d'Aix pour associer le nom de son père à celui de Granet dans la mémoire des Aixois. Un autre don, plus modeste, mais précieux pourtant, celui d'une intéressante collection de gravures, fut fait à la ville vers la même époque par un de nos académiciens, M. Frégier.

J'arrive, avec ces récents souvenirs, à la fin de mon rapide travail. L'Académie, aujourd'hui comme au commencement de ce siècle, compte dans son sein de vaillants amis des Arts. Il en est un surtout dont je ne puis taire les nombreux travaux; membre de la Commission des Musées depuis 1837 et de l'Académie depuis 1858, M. Alexis de Fonvert est comme le trait d'union entre les deux institutions jumelles. L'Académie lui doit un discours sur les Beaux-Arts (1859), une étude sur Raphaël (1865), un discours sur le sentiment de l'art du dessin et ses modifications successives, depuis l'art grec jusqu'à la Renaissance (1868); une dissertation sur la gravure, la lithographie et la photographie, leurs origines, leurs procédés, et l'application de la photographie dans l'art militaire (1873); un récit anecdotique sur Horace Vernet (1877) et un rapport récent sur l'utilité des étiquetages dans les Musées [1].

A la suite de ce rapport, l'Académie et la Commission du Musée, réunissant comme toujours leur initiative, viennent d'appeler

[1] M. de Fonvert est, en outre, président de la Commission chargée par l'Académie de l'Inventaire des richesses d'art, et il travaille à une magnifique reproduction des tapisseries de Saint-Sauveur.

sur cette question la sollicitude de la municipalité d'Aix. Ainsi notre compagnie cherche à se rendre digne de son passé et de l'honneur cumulé qu'on veut bien lui faire, en la conviant à deux titres à la Sorbonne, parmi les sociétés savantes et parmi les sociétés des Beaux-Arts.

L. DE BERLUC-PERUSSIS,
Président de l'Académie.

IV

RAPPORT A M. LE DIRECTEUR DES BEAUX-ARTS

SUR LES TRAVAUX DE LA COMMISSION DE L'ACADÉMIE D'AIX CHARGÉE DE L'INVENTAIRE DES RICHESSES D'ART DE CETTE VILLE.

MONSIEUR LE DIRECTEUR,

La Commission chargée par l'Académie d'Aix de dresser, suivant vos intentions, un inventaire des richesses d'art renfermées dans les églises de notre ville, s'est mise immédiatement à l'œuvre, et, bien que cette œuvre ne soit encore qu'ébauchée, l'exposé qu'elle va vous soumettre vous prouvera, monsieur le Directeur, qu'elle n'a manqué ni de zèle, ni d'activité. Le temps matériel lui a fait défaut jusqu'ici, par la double raison que ses membres ne sont pas libres de s'adonner constamment à la tâche qu'ils ont entreprise, et que, d'autre part, les objets d'art qu'il s'agissait d'inventorier, et dont il fallait marquer l'origine, se sont trouvés infiniment plus nombreux qu'on n'était en droit de l'attendre, et ont soulevé des questions préalables dont la solution était de nature à exiger de longues recherches.

La Commission se compose de : M. de Berluc-Perussis, pré-

sident de l'Académie ; M. Alexis Reinaud de Fonvert, membre de la Commission administrative des Musées et de l'École de dessin, et M. le comte de Saporta, correspondant de l'Institut. Ces trois personnes, tout en se distribuant les parties du travail qui conviennent le mieux à leurs aptitudes particulières, sont convenues de réunir et de confondre leurs efforts pour mieux atteindre le but qui leur a été désigné par la Direction des Beaux-Arts. Toutefois, il ne sera pas inutile ici, en vous donnant la mesure de l'œuvre générale déjà accomplie, d'attirer votre attention, monsieur le Directeur, sur la part de mérite et d'éloges que l'un des membres de la Commission est plus spécialement en droit de revendiquer.

M. Alexis de Fonvert possède déjà des documents précieux et à peu près complets sur les œuvres d'art appartenant à l'église paroissiale de la Madeleine (ancienne église des Frères Prêcheurs). — Ces documents seront utilisés par la Commission et rendront facile la rédaction de l'inventaire concernant cette église, qui possède une suite de tableaux remarquables, particulièrement de l'École provençale du XVIIe siècle.

La Commission, prenant en considération cette heureuse circonstance, a préféré porter, dès à présent, ses vues sur l'église métropolitaine, actuellement basilique de Saint-Sauveur, édifice hybride, complété en divers temps, par cela même irrégulier, mais qui présente justement une série d'œuvres d'art (sculptures et peintures) commençant avec l'antiquité romaine (colonnes à chapiteaux corinthiens du baptistère) pour se prolonger sans interruption à travers les âges suivants, sans en excepter l'époque carlovingienne. Les diverses périodes du moyen âge, celle de la Renaissance, les XVIIe, XVIIIe, XIXe siècles se trouvent aussi représentés, par des œuvres d'art d'une très-grande variété, et dont il a paru indispensable à la Commission de fixer la date approximative, ainsi que l'origine historique, lorsqu'il est possible de le faire.

Parmi ces œuvres d'art, quelques-unes ont paru avoir une importance hors ligne, et dès lors le membre le plus actif et le plus compétent de la Commission, M. Alexis de Fonvert, approuvé en cela par ses collègues, n'a pas reculé devant une reproduction

graphique qui, en dehors des exigences naturellement restreintes de l'inventaire, pourra devenir le point de départ de l'une de ces publications à la fois archéologiques et artistiques qu'il est du devoir des Académies d'accueillir et dans les habitudes du Ministère des Beaux-Arts d'encourager de son patronage.

La coupole carlovingienne de la nef dite du *Corpus Domini,* église primitive transformée en nef par suite des agrandissements successifs de la métropole, présente sur ses pendentifs les quatre animaux symboliques, sculptés en ronde bosse et accompagnés d'inscriptions latines qu'il a fallu déchiffrer à l'aide d'échafaudages ; la forme des lettres qui composent ces inscriptions, qui se rapportent à des versets tirés du texte des évangélistes, permettra sans doute de fixer l'âge exact des figures qu'elles accompagnent.

Une statue de la Vierge, placée sur l'autel de la chapelle de Notre-Dame d'Espérance, au fond de la nef septentrionale, et dont le culte remonte à une haute antiquité, une fois dépouillée des étoffes dont elle est affublée, nous a montré une œuvre d'un grand caractère. La Vierge est assise, allaitant l'Enfant Jésus, la tête couronnée et couverte d'un voile, avec une tunique rouge, et sur les épaules un manteau bleu semé d'étoiles d'or. L'ancienne enluminure des vêtements de la mère et de l'enfant est dans un état parfait de conservation. Il n'y a qu'à faire abstraction d'un bras postiche attaché à droite et de la teinte passée sur le visage à l'époque où la statue fut vêtue et changée en *Vierge noire,* sans doute dans le cours du XVe siècle. — La reproduction exacte, par M. de Fonvert, de cette statue, qui semble remonter au XIIe siècle, offrira un véritable intérêt.

Enfin, il existe dans l'église métropolitaine d'Aix une œuvre d'art d'une valeur et d'une beauté exceptionnelles ; nous voulons parler d'une tenture à personnages, destinée à couvrir, les jours de fête, les boiseries du chœur. Cette tenture fabriquée en Flandre, en 1511, sur une commande du chapitre de Saint-Paul de Londres, puis achetée par le chapitre d'Aix, à l'époque de la réforme, a déjà attiré l'attention du monde savant et artistique. Elle fut, au commencement de ce siècle, l'objet d'une notice due à M. Fauris de Saint-Vincent, membre de l'Institut. Elle

est divisée en une suite de panneaux, séparés l'un de l'autre par un pilastre ornementé, et représentant les principales scènes de la vie de Jésus, depuis la nativité de la Vierge jusqu'à la descente du Saint-Esprit sur les apôtres. Ces scènes forment autant de tableaux, et plusieurs d'entre elles sont des compositions de premier ordre.

M. de Fonvert a entrepris une étude spéciale et une reproduction à la fois élégante et fidèle, non-seulement des scènes elles-mêmes, mais des détails les plus curieux et d'une foule d'accessoires, que l'histoire de l'art aussi bien que l'archéologie peuvent revendiquer avec des droits égaux. La Commission ose recommander cette œuvre difficile à l'attention et à la bienveillance de la Direction des Beaux-Arts, qui en constatera aisément la valeur.

Tel est, monsieur le Directeur, le tableau exact et résumé des travaux que poursuit la Commission nommée par l'Académie, pour répondre à votre désir. Tels sont les difficultés qui l'ont retardée dans sa marche, et aussi l'espoir qui la soutient et les vues qui la dirigent. Elle ose croire que vous voudrez bien apprécier son œuvre, et en apprenant ce qu'elle a fait et ce qu'elle souhaite d'accomplir, l'encourager à persévérer et lui continuer votre confiance.

Veuillez agréer, avec cet espoir, monsieur le Directeur, l'hommage de mes sentiments de respectueuse considération.

Le Délégué de la Commission,
Secrétaire perpétuel pour les sciences,

Comte G. de Saporta,
Correspondant de l'Institut de France.

V

NOTE SUR LA SOCIÉTÉ D'ÉMULATION DE CAMBRAI.

(SECTION DES BEAUX-ARTS.)

La Société d'émulation de Cambrai a été fondée le 14 octobre 1804, par une réunion d'hommes de bonne volonté appartenant à diverses administrations, à l'armée, au barreau, à la magistrature, à l'enseignement, qui s'adjoignirent des industriels et des agriculteurs.

L'association se donna pour mission de travailler à l'élévation morale et au progrès matériel de l'arrondissement en y propageant les arts, les sciences, les lettres, l'industrie et l'agriculture; et cette association, en se perpétuant, n'a pas cessé de poursuivre assidûment le même but.

Sous le rapport de l'art — le seul dont il doive être ici question, pour répondre à la demande de M. le Directeur des Beaux-Arts — la Société d'émulation, soit par les dons qu'elle avait reçus, les recherches qu'elle avait provoquées ou les acquisitions qu'elle avait faites à l'aide d'une partie de ses faibles ressources, avait pu réunir les germes d'une collection : numismatique, tableaux, objets de curiosité ou d'archéologie, armes, etc., etc., classés dans les salles de ses réunions périodiques, et qui faisaient naturellement songer à l'établissement d'un Musée. La Compagnie était persuadée que ces différents objets, en dehors des études spéciales, n'auraient d'utilité qu'autant que, exposés aux regards du public, ils pourraient servir à l'enseignement de tous.

Les finances municipales étaient alors peu prospères; les événements de guerre et autres en absorbaient, en outre, la plus forte partie. Si la Société, qui comptait parmi ses associés plusieurs membres de l'édilité, ne demeura pas étrangère à l'administration d'une sorte de Muséum installé à la bibliothèque communale, et ne comprenant que des minéraux et quelques médailles,

elle dut néanmoins ajourner à des temps meilleurs ses sollicitations pour la création d'un véritable Musée.

Elle attendit jusqu'en 1825, pour présenter une demande en ce sens; on lui opposa le manque de local. A la suite d'expositions de peinture moderne, ouvertes à Cambrai de 1826 à 1838, la Société, croyant le moment favorable, renouvela en cette dernière année, puis en 1841, son vœu qui fut accueilli comme en 1825, par la même fin de non-recevoir. Enfin, en 1846, une nouvelle demande d'ouverture d'une galerie publique d'art était, cette fois, prise en considération.

Après le vote à cet effet d'un léger subside par le conseil municipal, le maire nommait une Commission organisatrice du futur Musée, prise un peu partout, et dans laquelle la Société d'émulation se trouvait, au point de vue du nombre, modestement représentée.

Cette Commission réunissait bientôt dans un humble local de l'hôtel de ville, humide et mal éclairé, — le seul dont on pouvait disposer — les tableaux disséminés dans les diverses salles de la mairie, dans les établissements hospitaliers et charitables, et des objets d'art ou de curiosité auxquels on joignait quelques débris de sculptures, statues, etc., provenant des anciennes églises, et quelques plâtres. En même temps la Société abandonnait à ce Musée naissant les diverses choses artistiques, peintures et autres, qu'elle possédait, et dont la plupart ont de plus, pour la contrée, une valeur historique.

Les événements de 1848 vinrent détruire, ou à peu près, ce qui venait d'être fait avec tant de peine, en reléguant en partie dans les greniers de l'hôtel de ville les pièces de ce Musée, afin de satisfaire aux exigences de l'autorité militaire à laquelle on abandonnait alors pour corps de garde « le sanctuaire des arts » !

La Société d'émulation, bien que systématiquement tenue à l'écart depuis quelque temps dans la question du Musée, entreprenait une nouvelle campagne, et bientôt le maire obtenait la remise à sa disposition de la salle, où les toiles et les vitrines étaient replacées et s'augmentaient d'une belle et complète collection ornithologique et conchyliologique, legs de l'un des membres de la Société.

Le local était trop petit, peu commode et malsain; la Société, encore mue par le seul amour de l'art, s'adressait derechef à l'autorité municipale, le 20 octobre 1857, pour obtenir la mise en état d'une salle plus convenable. Grâce à son insistance et aux efforts d'un de ses membres alors influent, le sous-préfet de l'arrondissement, le Musée se trouvait enfin définitivement abrité, le 1er avril 1866, dans la vaste chapelle, — heureusement appropriée — d'un ancien hôpital, où tableaux, objets d'art et de curiosité, céramique, numismatique, histoire naturelle, archéologie, sulpture, statues, etc., etc., forment aujourd'hui un ensemble dont l'importance s'accroît de plus en plus.

Sans prétendre que ce résultat soit l'œuvre exclusive de la Société d'émulation, celle-ci peut, en en revendiquant comme sienne une bonne part, s'applaudir d'en avoir été pour ainsi dire la promotrice.

A ce qui précède ne s'est pas borné l'intérêt pris par la Société d'émulation au mouvement de l'art dans le Cambrésis; elle a encouragé de ses deniers des artistes du pays : Perassein, peintre et lithographe; Holain, sculpteur, etc., et tout dernièrement encore, intermédiaire de Henri-Eugène Delacroix près du conseil municipal, elle avait la satisfaction de voir acquérir, sur sa demande, par la Commission administrative du Musée, la toile du jeune peintre, le *Supplice des suicidés dans l'Enfer de Dante* (chant XIIIe), admis au Salon de Paris en 1874.

Enfin, pour compléter ce succinct exposé, il faut rappeler que la Société a organisé en 1858 une exposition départementale de peinture, sur la demande de la ville, à l'occasion de la tenue Cambrai d'un congrès archéologique de France, et qu'elle a sou mis, l'an dernier, le projet d'une exposition d'art rétrospectif à l'approbation du conseil municipal, qui, en raison du manque de ressources, a dû ajourner la réalisation de cette proposition.

La Société d'émulation a de plus publié dans ses Mémoires un certain nombre de travaux et de documents intéressant l'art; les principaux sont :

Étude sur le Musée de Cambrai, 1852.

Les Miniatures des manuscrits de la bibliothèque communale, avec album in-4° de 19 planches fac-simile, 1860.

Une visite au Musée de Madrid, 1864.

Note sur le peintre Prud'hon, 1870.

Les Artistes cambresiens, IXe-XIXe *siècle, et l'École de dessin de Cambrai,* avec 10 planches, photographies et fac-simile, 1874.

Note sur trois peintures de Louis Watteau de Lille, 1875.

Lettres de noblesse accordées à Jean de Bologne, 1875.

Une saisie de tableaux en 1643, 1875.

Le secrétaire général,
A. Durieux.

VI

NOTE SUR LA SOCIÉTÉ ARTÉSIENNE DES AMIS DES ARTS D'ARRAS.

Messieurs,

La société fondée il y a dix-huit ans déjà a pour but principal de propager le goût des Beaux-Arts par l'acquisition d'œuvres de mérite, au moyen d'une cotisation annuelle de 12 francs. Ces œuvres restent pendant chaque exercice à la disposition des membres désireux de les copier et sont ensuite tirées au sort en séance générale. Plus de cent œuvres d'art représentant une somme d'environ 45,000 francs et une valeur bien plus grande, par suite de la bienveillance des artistes, ont été ainsi répandues dans le département du Pas-de-Calais; l'association, sans jamais cesser de faire la part des peintres et sculpteurs du pays, a contribué puissamment à accroître les collections particulières, et c'est grâce à elle que notre Musée a pu s'enrichir d'une manière exceptionnellement avantageuse d'une toile intéressante de Diaz. Nous sommes fiers dans notre rôle modeste d'avoir obtenu le patronage d'artistes tels

qu'Eugène Delacroix, Corot, Barye, Millet, Carpeaux, Fromentin; d'avoir à notre tête comme présidents d'honneur Jules Breton et Jules Lefebvre. Nous avons vu d'autre part adopter notre organisation, qui est des plus simples, par des sociétés artistiques voisines, et nous avons pu grouper et conserver jusqu'ici, grâce à l'éclectisme de nos acquisitions, un noyau d'amateurs fidèles.

Je dois profiter de l'occasion qui se présente aujourd'hui pour remercier bien sincèrement au nom de la société le ministère des Beaux-Arts qui a presque chaque année encouragé notre œuvre par un don de gravures.

Nous croyons pouvoir dire, en présence des résultats si satisfaisants obtenus au moyen de l'association des amateurs, qu'il serait non-seulement désirable que chaque sous-préfecture ou chaque chef-lieu de département eût une société artistique analogue, mais surtout que ce principe d'association fût appliqué aux sociétés elles-mêmes. On pourrait embrasser ainsi toute une région ou tout au moins deux ou trois départements, et par cette fraternelle solidarité l'on arriverait certainement à faire successivement ou à tour de rôle, dans chaque département, des expositions périodiques où les artistes trouveraient la plus grande facilité pour écouler leurs œuvres, et tout aussi réussies, malgré la modicité des frais que celles que les villes les plus riches ou les plus importantes peuvent seules se permettre.

Le Secrétaire,
Ch. Desavary.

VII

ORIGINES DE LA SOCIÉTÉ HISTORIQUE ET ARCHÉOLOGIQUE DE LANGRES ET DU MUSÉE.

A l'époque romaine, des monuments nombreux et d'une grande importance couvraient le sol de la ville de Langres, et tout paraît annoncer que le goût des arts y fut très-développé dans ces temps déjà si reculés. Les traces de constructions, les frises et les corniches ornées des sculptures les plus élégantes et les plus variées, les débris de toute nature arrachés du sol et préservés de la destruction, la porte gallo-romaine que l'on voit encore debout à l'ouest de la ville, attestent la splendeur de l'antique cité, dont l'éclat dura jusqu'au IVe siècle. A cette époque, une invasion d'hommes du Nord, sous la conduite d'un chef du nom de Chrocus, dévasta toute la partie est de la Gaule, et ne laissa que des ruines fumantes à la place des villes élevées sous l'inspiration des Romains, suivant les règles de l'art le plus pur et avec tout le luxe et le confortable que ces fiers conquérants savaient imprimer sur leur passage.

Langres ne fut pas épargnée.

Relevée de ses désastres, elle tint sa place dans l'histoire par la grande importance de son siége épiscopal, et à côté des noms des prélats les plus illustres, on trouve ceux d'artistes distingués : Nicolas Jenson, le premier imprimeur français, vers 1462; Jean Duvet, dit le maître à la Licorne, le premier artiste français qui ait gravé au burin, vers 1517; le peintre Richard Tassel, élève du Guide, vers 1588; Claude Gillot, vers 1673; les Petitot de l'Institut, J. Ziégler, Lescorné et tant d'autres qui dénotent qu'à toutes les époques l'étude des beaux-arts ne fut pas négligée.

Les lettres furent aussi en honneur à Langres, et les noms du chanoine Charlet, des chroniqueurs Vignier, Tabourot et Gautherot, l'historien Barbier d'Aucour, le philosophe Diderot, Lombard de Langres, François Roger, de l'Académie française, ont une place dans la littérature et dans l'histoire. Au XVIIIe siècle, la

grande salle au-dessus de la belle porte des Moulins, au sud de la ville, construite sous le règne de Louis XIII, par l'architecte Camus, fut le siége d'une Académie dite des Moulins. Les membres de cette société, appartenant en grande partie au barreau et à la magistrature, cultivèrent pendant assez longtemps les belles-lettres et la philosophie. Un *lapsus linguæ* échappé à l'un d'eux, dans une dissertation des plus savantes, lui fit donner le nom d'Académie des Non Liquet, par suite d'une prononciation trop française des mots latins *non liquet*.

Il est donc tout naturel qu'en présence des ruines de toute nature de l'époque romaine et dans une ville où le peuple-roi a laissé des traces très-nombreuses de sa domination passagère, on ait songé à préserver de l'oubli les restes précieux de son ancienne splendeur.

En 1832, quelques habitants de Langres, désireux de concourir à cette œuvre, firent un premier dénombrement des principaux objets d'antiquité, dont la plupart, ainsi qu'on l'a constaté dans d'autres villes de l'époque gallo-romaine, étaient engagés dans les murs d'enceinte. Quelque temps après, ils furent numérotés et inventoriés. On songea ensuite à créer une Commission pour le classement et la conservation de ces éléments, qui devinrent le noyau d'un Musée, devenu plus tard assez important. Cent dix souscripteurs s'inscrivirent au nombre des membres de cette association, qui prit le nom de *Société archéologique de Langres*, et fut autorisée par arrêté de M. le ministre de l'intérieur, le 17 juillet 1836. Un comité administratif fut composé de dix membres et d'un secrétaire, sous la présidence du maire de la ville.

Le premier pas était fait. Il serait trop long d'énumérer les phases de toute nature que traversèrent les premiers organisateurs de ces collections, et les difficultés sans nombre qu'ils rencontrèrent auprès des conseils de la ville, qui tous ne comprenaient pas l'importance que *Messieurs des Pierres* (tel était le nom qui leur était donné par la partie opposée de ces assemblées) attachaient à la réunion, dans un local spécial, des vieux débris de la civilisation romaine. Enfin, après de nombreuses difficultés, l'abside de l'ancienne église Saint-Didier leur fut presque accordée. Aussitôt ils s'empressèrent d'en prendre possession et y firent transporter en masse

tous les débris provenant des anciens monuments, les fragments de sculptures, les inscriptions, tous présentant de gros volumes et difficiles à déplacer, et comme dans la fable de la *Lice et sa compagne,* ils s'installèrent de telle sorte qu'il fut impossible de les faire déloger.

En 1841, on reconstruisit, aux frais de la ville, le bâtiment actuel du Musée, sur l'emplacement de l'ancienne église Saint-Didier et communiquant avec l'abside, qui fut restaurée et forme aujourd'hui le Musée lapidaire et épigraphique. Mais la Société n'avait été autorisée, en 1836, que pour trois années; il fallait la proroger et la reconstituer sur de nouvelles bases et d'une manière définitive. Un nouveau règlement fut adopté par l'ancienne Commission, et une Société nouvelle fut créée, avec le titre de *Société historique et archéologique langroise,* le 7 novembre 1841, et autorisée par M. le ministre de l'intérieur le 10 février 1842. Elle fut ainsi constituée à perpétuité pour *recueillir et publier les documents historiques qui ont rapport à la ville de Langres et au département de la Haute-Marne, réunir les inscriptions et les monuments antiques et du moyen âge découverts dans la ville et le département, ainsi que les médailles, bronzes, poteries, armes, sculptures, tableaux et objets d'art.*

Depuis cette époque, la Société s'est efforcée de rassembler, dans le Musée qu'elle a créé, tous les fragments d'antiquités de l'époque romaine qui ont été signalés dans la ville, et surtout dans les terrains remués par la construction de la citadelle, où se trouvait autrefois une grande partie de la ville. En dehors des débris des monuments de toute nature, elle a recueilli de nombreuses inscriptions funéraires et autres, des ustensiles en bronze, en fer, en os et en métaux précieux, des médailles de toute nature et des fragments intéressants de poterie, qui tous sont classés et catalogués avec le plus grand soin.

Les collections actuelles comprennent, en dehors des antiquités gallo-romaines de toute nature, quelques objets de l'époque préhistorique et des antiquités égyptiennes, une galerie d'environ cent cinquante tableaux, quelques sculptures, des objets historiques et de curiosité du moyen âge et de la Renaissance, et de plus une galerie d'histoire naturelle et de minéralogie. Elles provien-

nent en grande partie de dons faits au Musée soit par l'État, soit par différentes personnes, qui ont compris qu'il était important, pour assurer la conservation des objets qu'elles avaient pu réunir, qu'ils soient déposés au Musée, dont l'avenir est garanti. La Société, avec ses ressources très-modestes, a fait aussi de nombreuses acquisitions.

Par décret du 24 décembre 1859, la Société historique et archéologique de Langres a été reconnue comme établissement d'utilité publique; son règlement définitivement arrêté est annexé au décret. Maintenant elle fonctionne d'une manière très-régulière et s'occupe exclusivement de l'accroissement de ses collections et de ses publications.

Le conseil de la ville, comprenant enfin l'importance du Musée, dont la création est l'œuvre de la Société, lui a abandonné, il y a quelques années, une maison contiguë, où elle a installé sa bibliothèque archéologique, qui commence à prendre un assez grand développement. Déjà, en 1869, l'école municipale de dessin, occupant une salle principale du bâtiment du Musée, avait été transférée au collége; cette salle a été immédiatement convertie en galerie de tableaux et forme aujourd'hui un complément indispensable à l'établissement.

Les publications de la Société sont de diverses natures :

1° Deux volumes de mémoires in-4° ayant chacun 250 pages et 40 planches renferment des notices historiques et archéologiques sur différentes parties de la Haute-Marne. Ces mémoires, pour la composition desquels la Société a fait exécuter à grands frais une quantité de dessins des monuments les plus remarquables du département, seront continués avec tous les soins qui ont présidé à l'exécution des commencements de l'œuvre. Les éléments qu'elle possède sont variés et nombreux, sans y comprendre les antiquités et les objets importants faisant partie des collections du Musée, et qui seront publiés.

2° Un volume. *Histoire des sires de Joinville,* in-8, 1875, par M. J. Simonnet, membre correspondant, décédé conseiller à la cour d'appel de Dijon. La Société espère pouvoir publier dans ce format des travaux trop considérables pour être insérés dans les mémoires et surtout n'exigeant pas de planches.

3° Le Bulletin, paraissant aussi régulièrement que possible tous les trois mois, 9 fascicules in-8° de 32 pages.

Le Musée a reçu déjà des donations d'une certaine importance, mais leur destination spéciale ne permet pas à la Société de disposer des fonds, dont elle a l'administration, autrement que pour des acquisitions de tableaux ou d'objets d'art avec les revenus cumulés pendant plusieurs années.

Les ressources de la Société consistent dans les cotisations des membres titulaires, fixées à vingt-cinq francs par an, — les membres correspondants en sont exemptés, — dans les allocations annuelles dela ville de Langres et du département, ces dernières votées par leconseil général, et enfin dans les subventions que l'État veut bien lui accorder. Elles sont absorbées en grande partie par les publications qui ne produisent que des recouvrements fatalement insuffisants ; ce qui reste est consacré aux acquisitions pour le Musée et à l'entretien.

L'enseignement du dessin est fait à l'école municipale et au collége par un professeur payé par la ville ; dans les écoles primaires, dirigées par les Frères de la Doctrine chrétienne, il est fait par ces derniers, qui en sont aussi chargés au cours d'adultes.

L'Inventaire des richesses d'art dans la Haute-Marne n'a pas encore été fait. Les instructions et documents ont été transmis à la Société le 1er septembre 1876, et il n'a pas été possible de procéder immédiatement à ce travail très-considérable, qui, d'ailleurs, a été interrompu par la mort prématurée de M. Pistollet de Saint-Ferjeux, président de la Société, et un de ses membres les plus dévoués et les plus utiles. Il y a lieu d'espérer, en ce qui concerne l'arrondissement de Langres, que ce travail pourra être terminé dans un délai assez rapproché ; mais il est difficile à la Société de le promettre pour les autres parties du département de la Haute-Marne.

25 mars 1878.

Henry Brocard,
Secrétaire de la Société historique et archéologique de Langres,
Membre de la Société des Études historiques,
Associé correspondant de la Société des
Antiquaires de France.

VIII

LES ORIGINES DE LA SOCIÉTÉ DE STATISTIQUE DE MARSEILLE.

Reportons-nous à l'année 1827. M. de Villeneuve, préfet du département des Bouches-du-Rhône, publiait, aux frais du Conseil général du département, un ouvrage intitulé : *Statistique du département des Bouches-du-Rhône*, publication que doivent consulter toutes les personnes voulant étudier Marseille et l'ancienne Provence.

Plusieurs savants et artistes qui concouraient à cet ouvrage, le voyant terminé, pensèrent qu'il serait utile de fonder à Marseille une Société s'occupant de rassembler tous les travaux des sciences, lettres et arts se produisant dans le département des Bouches-du-Rhône et l'ancienne Provence, pour les condenser en un tout, qui serait la continuation de l'œuvre entreprise par M. de Villeneuve.

MM. Toulouzau, Bœuf, Négrel-Féraud, Augustin Fabre, Poutet (pharmacien), docteur Gassier, docteur Pierre Martin Roux, F. Féraud, Matheron, Burat-Gurgy, Bellot, Audouard, Bouis, docteur Guiaud et Polydore Roux, se réunirent et adressèrent, le 13 avril 1827, à M. le comte de Villeneuve, conseiller d'État, Préfet du département des Bouches-du-Rhône, une lettre sollicitant une audience pour lui exposer le plan de la future Société et solliciter son patronage.

A la suite de cette audience, et à la date du 28 avril 1827, les mêmes personnes écrivirent à M. le Ministre de l'Intérieur pour demander l'autorisation légale d'établir à Marseille une Société de statistique; ils envoyèrent cette pétition sous les auspices de M. le préfet du département des Bouches-du-Rhône.

Nombre d'admissions de membres titulaires furent prononcées dans la séance du 30 mai 1827.

Le 6 juin de la même année, M. le Ministre de l'Intérieur décide

qu'il tolère pour trois ans la Société de statistique de Marseille et des départements de l'ancienne Provence.

Cette décision est transmise à la Société par M. le marquis de Montgrand, gentilhomme de la chambre du Roi, maire de Marseille.

Une séance solennelle d'inauguration s'est tenue dans la salle des séances de la Société, rue de l'Arménie, n° 12, le dimanche 27 février 1828.

Toutes les autorités du département, de la ville, et les Sociétés savantes de Marseille, avaient été invitées, et assistaient à cette réunion, dans laquelle on rendit compte des travaux depuis la fondation de la Société jusqu'à ce jour.

Dans cette même année, on reçut, comme membres correspondants, M. le baron Charles Dupin, membre de la Chambre des députés, et nombre d'autres sommités savantes, industrielles, artistiques et littéraires.

La première séance publique de la Société s'est tenue le dimanche 8 mars 1829, dans la salle des concerts, rue Thubaneau. C'est la Société royale de médecine de Marseille qui a fourni son mobilier pour décorer la salle.

Cette réunion fut très-nombreuse; les autorités civiles, militaires et religieuses du département et de la ville, des députations de toutes les Sociétés scientifiques et des Beaux-Arts assistaient à cette séance.

Dans cette même année, la Société de statistique de Marseille sollicite de M. le Ministre de l'Intérieur l'Institution royale.

Le Conseil d'État, dans sa séance du 28 décembre 1829, déclare que la Société est trop jeune, qu'elle n'a pas de revenus fixes, que les travaux qu'elle a faits ne sont pas assez importants, et de plus qu'il y a déjà à Marseille une Société savante reconnue. Il fait observer que, depuis le 2 mai 1827, les membres des Sociétés savantes des départements, reconnues comme d'utilité publique, voient leur nom figurer sur la liste du jury, privilége qui ne doit pas être prodigué.

Nouvelle séance publique le 16 mai 1830; elle est tenue dans le même local que l'année précédente, et avec un mobilier prêté par la Société royale de médecine de Marseille. Toutes les autorités assistaient à cette réunion, qui était très-nombreuse.

Passons au 12 novembre 1830.

La Société envoie à M. le Ministre de l'Intérieur son règlement, le tableau de ses membres et ses comptes rendus, sollicitant son installation définitive.

La missive dont nous nous entretenons répond à une lettre du maître des requêtes, chef de division du Ministère de l'Intérieur, disant que les demandes faites dans d'autres temps se sont égarées.

Une ordonnance du Roi en date du 2 avril 1831 reconnaît la Société de statistique de Marseille d'utilité publique, approuve son règlement tel qu'il est annexé à ladite ordonnance.

Nous venons de condenser en aussi peu de mots que possible l'origine de la Société de statistique de Marseille, heureux si nous avons pu vous prouver l'utilité d'une Société qui depuis cinquante ans concourt à l'encouragement des études scientifiques, artistiques et industrielles dans le département des Bouches-du-Rhône.

Le Secrétaire perpétuel délégué au
Congrès de la Sorbonne,
Docteur Adrien SICARD.

1878.

IX

UNION ARTISTIQUE DU PAS-DE-CALAIS.

L'année dernière, l'Union artistique du Pas-de-Calais, qui ne comprend que des artistes producteurs ou amateurs, vous a fait connaître par M. Oct. Petit, président, son origine et son but : je n'ai donc qu'à vous rappeler les deux fins de sa création :

1° Développer le goût des Arts;

2° Faciliter aux artistes les moyens de production.

Pour développer le goût des Arts, la Société a cru qu'il convenait tout d'abord d'encourager l'enseignement du dessin.

Le département du Pas-de-Calais, autrefois si célèbre par les tapisseries et les porcelaines de son chef-lieu, possède quatre ou

cinq écoles gratuites où l'on enseigne à peu près les principes élémentaires des trois Arts : peinture, sculpture, architecture.

L'école des Frères de Saint-Omer se fait surtout remarquer par sa modelure et ses épures.

Dans l'école communale de Boulogne-sur-Mer, l'attention est attirée par un cours pour les jeunes filles, approprié à l'industrie locale.

Béthune se distingue par quelques heureux essais de lavis, et Arras par le grand nombre d'élèves, la plupart apprentis-ouvriers qui s'occupent de dessin d'imitation et du dessin linéaire.

Nous trouvons aussi dans la grande industrie houillère, une des richesses du pays, des cours spéciaux, notamment à Ferfay, où l'ouvrier, dès le plus jeune âge, apprend à connaître et à reproduire les galeries dans lesquelles il sera appelé à travailler, et l'outillage qu'il emploiera.

Depuis 1876, nous avons convié ces écoles et toutes les autres du département à un concours annuel qui nous a permis d'apprécier le goût de nos concitoyens pour l'étude du dessin et l'habile direction des professeurs chargés de cet enseignement indispensable. Le concours de 1877 a été particulièrement remarquable; nous avons eu à juger 2,500 dessins et 300 modelures et moulages. Notre Commission chargée de l'examen de ces œuvres a cru devoir distribuer 109 récompenses, dont 3 médailles d'or, 8 médailles de vermeil, 19 d'argent et 55 de bronze.

Jusqu'à aujourd'hui nous n'avons choisi dans chaque école et sans établir de parallèle que ce qui nous paraissait convenable et utile : lorsque la pensée du gouvernement sur l'enseignement du dessin nous sera connue, nous suivrons la voie qu'il aura tracée, et nous poserons alors et sûrement des bases plus générales et plus complètes.

Nous avons cherché ensuite à répandre les œuvres de nos artistes, en demandant à eux-mêmes des reproductions autographiques qui nous permettront également de raviver le souvenir trop effacé de ceux que la mort nous a enlevés, et dans ce but nous avons créé un bulletin que j'ai l'honneur de soumettre à votre appréciation si compétente.

Chaque numéro comprend :

L'indication sommaire des travaux de la Société;

Une notice bibliographique et plusieurs planches variées qui représenteront souvent à l'avenir les œuvres exposées au Salon.

Cette publication simple et sans prétention a surtout un mérite : son bon marché.

Chaque planche ne revenant qu'à cinq centimes l'exemplaire; j'ose espérer que ce bulletin, dont j'ai été l'un des promoteurs, trouvera auprès de vous un accueil sympathique; j'ajouterai même que si cette fondation trouvait quelques imitateurs, la province posséderait ainsi d'un bout à l'autre de la France des relations faciles, continuelles, durables et surtout économiques.

Nous avons pu encore, et dès la deuxième année de notre existence, organiser avec nos seules ressources une exposition des œuvres des artistes du département et avoir la satisfaction d'en faire acheter un certain nombre.

Nous nous proposons, du reste, de renouveler d'ici peu cette fête artistique.

A ce propos, je vous ai rappelé, en commençant, que notre seconde fin, qui a un très-grand côté pratique, était de faciliter aux artistes les moyens de production.

Nous cherchons donc tous à leur assurer des travaux, soit au moyen de souscriptions publiques, comme pour le buste en marbre d'Édouard Plouvier, soit par la position officielle ou professionnelle de nos membres.

Nous augmentons aussi et tant que nous le pouvons leurs chances de vendre.

Pour cela, chaque année, nous avons établi une vente générale qui, bon an mal an, permet le placement d'une vingtaine de tableaux, statuettes ou terres cuites, et fondé une loterie tirée entre nous et dont tous les lots, une douzaine environ, sont achetés uniquement et par un système particulier de vote aux membres de la Société.

D'un autre côté, et pour obtenir encore plus de résultat, l'établissement d'une exposition permanente des productions de nos artistes dans une des salles du Musée, que l'administration municipale a bien voulu mettre à notre disposition, permet à chaque instant au public de se laisser tenter soit par l'effet, soit par le

prix, et d'apprécier nos différents maîtres ainsi que leurs genres. En terminant, je dirai que la Société se propose également d'aider les artistes dans leurs moments critiques, et que nous espérons même pouvoir un jour, si le besoin existe, assurer une retraite à quelques-uns d'entre eux.

Enfin, encourager l'étude du dessin, produire des œuvres d'art, soutenir les artistes : voilà toute la vie de l'Union artistique du Pas-de-Calais.

Paris, le 25 avril 1878.

CARRÉ,
Architecte-ingénieur.

X

SOCIÉTÉ ÉDUENNE DES LETTRES, SCIENCES ET ARTS.

La Société Éduenne des lettres, sciences et arts a été fondée en 1836 par un noyau de travailleurs jusque-là isolés, qui atteignirent en se groupant le chiffre de quarante-quatre membres.

Ils se partagèrent en plusieurs sections comprenant les diverses branches de l'histoire naturelle, des lettres, des sciences, de l'archéologie et de l'histoire.

Ce cercle trop étendu peut-être pour les ressources locales ne tarda pas à se réduire, et après quelques mémoires et résumés de mérite, provenant des diverses sections, la retraite d'un nombre considérable de membres, dont le zèle s'était vite refroidi, arrêta l'essor. De 1837 à 1844, la Société ne publia rien et se borna à faire des fouilles qui ne furent pas sans résultat pour l'archéologie. En 1844, elle avait recouvré son premier nombre de membres, et put, en 1846, recevoir la *Société française d'archéologie*, qui y tint son congrès. Cette solennité avait ravivé le feu sacré, et depuis cette époque la Société Éduenne n'a plus

interrompu le cours de ses publications. Elle a édité divers ouvrages spéciaux d'archéologie et d'histoire, dont plusieurs ont obtenu des *médailles* ou des *mentions* aux concours des *Antiquités nationales* et à ceux de la *Sorbonne*, où l'*Histoire de l'ordre de Cluny*, par M. Pignot, secrétaire perpétuel de la Société, a reçu le prix d'histoire en 1869.

Dans cette période, à la fin de laquelle la Société Éduenne fut reconnue d'utilité publique, le caractère des études s'est modifié sensiblement. L'histoire et l'archéologie, qui trouvent sur le sol autunois des éléments de vie si considérables, prennent une prépondérance décisive, et ce n'est qu'en 1865 et 1866 que les sciences naturelles reparaissent dans deux volumes, consacrés à la botanique, aux lépidoptères, oiseaux et poissons du pays. La numismatique, depuis celle des Gaulois jusqu'à nos jours, avait pris une place considérable dans les travaux, à partir de 1844.

Plusieurs ouvrages distincts, en dehors des mémoires, ont paru alors :

1° La réimpression in-4°, avec notes, de l'*Histoire de l'antique cité d'Autun*, par Edme Thomas, dont moitié était restée en manuscrit.

2° L'*Essai historique sur l'abbaye de Saint-Martin d'Autun*, avec chartes, 2 vol. in-8°.

3° L'*Essai sur le système défensif des Romains dans le pays éduen*, 1 vol. in-8°.

4° *L'Histoire de la Réforme et de la Ligue en Bourgogne*, 1 vol. in-8° dont le second se prépare.

5° L'*Histoire des états de Bourgogne, par les jetons*, in-8°.

6° *Cartulaire de l'Église d'Autun*, in-4°; le tome II va paraître.

7° *Étude historique sur la mission de saint-Bénigne*, 1 vol. in-8°.

8° *Histoire de l'ordre de Cluny*, 3 vol. in-8°.

La nouvelle série de mémoires in-8° commencée en 1872 comprend sept volumes avec de nombreuses planches et tous les travaux relatifs aux fouilles du mont Beuvray.

Pendant le même temps, la Société Éduenne préparait en 1876 la tenue du *Congrès scientifique* dont le tome II est achevé, et une exposition rétrospective d'objets d'art tous recueillis dans

l'Autunois, aussi remarquable par le choix que par le nombre. Le chiffre des membres titulaires, qui en 1862 était de 54, dépasse aujourd'hui 290.

MUSÉE LAPIDAIRE.

Dès 1861, la Société Éduenne prit l'initiative d'une entreprise longtemps réclamée et toujours sans succès, la création d'un Musée lapidaire, destiné à recevoir de nombreux débris exhumés chaque jour du sol antique d'Autun. Ces débris, parmi lesquels figuraient des pièces du plus grand mérite, au point de vue de l'art et de l'archéologie, étaient depuis cinquante ans voiturés comme des décombres, tantôt sur un point, tantôt sur un autre des propriétés municipales, où ils restaient exposés aux intempéries, aux injures des enfants, aux chocs et écornures résultant des transports. La Société, à la suite de nombreuses démarches, finit par intéresser le conseil municipal à cette œuvre à laquelle il s'associa en allouant une somme de cinq mille francs destinée à l'acquisition de l'emplacement. La Société Éduenne s'engageait à couvrir graduellement tous les autres frais.

On était, à ce moment, sur le point de démolir, dans la partie basse de la ville, une petite chapelle romane, d'un certain intérêt, entourée de masures et d'un enclos. Cet emplacement spacieux fut acquis dans le double but de sauver le monument et d'abriter les objets les plus précieux ; les autres devaient être déposés ultérieurement sous un grand cloître alors en projet et achevé aujourd'hui.

La Société Éduenne a suffi à tout, et en dix ans l'œuvre a été complétée, malgré des déblais énormes et une dépense de 18,000 francs auxquels elle a fait face avec ses propres fonds, des souscriptions et une allocation départementale de 3,000 francs. On a retrouvé dans une fouille faite dans l'enclos le pavé d'une des rues de l'Autun romain qui traverse à deux mètres de profondeur, longée par un grand édifice dont les murs de façade s'élèvent jusqu'au sol actuel,

La chapelle où est établi le Musée dépendait d'une ancienne maison-Dieu dont l'enclos actuel formait le cimetière, et dont quelques constructions subsistent encore. Le titre le plus ancien qui la mentionne est une charte de l'abbaye de Saint-Martin d'Autun de 1218 [1], mais le style de la chapelle accuse une date un peu antérieure. La façade, percée d'une porte de 1m,27 de large dont le tympan n'existe plus, est ornée de deux colonnes à chapiteaux sculptés et de deux archivoltes à plein cintre, superposées et bordées chacune d'un cordon de perles; une base antique d'un cippe en marbre granulé forme la pierre angulaire à droite de la façade. La nef a 10m,10 de long en œuvre sur 6m,80. Il ne reste à gauche qu'une petite fenêtre en meurtrière cintrée; les autres, des deux côtés, sont postérieures. L'abside, qui n'a que 3m,25 de large sur 2m,70 de profondeur, est voûtée en berceau; la grande arcature qui en forme l'entrée se termine en ogive, comme à la cathédrale d'Autun. Elle est flanquée à droite et à gauche de colonnes appliquées à la muraille et surmontées de grands chapiteaux qui faisaient autrefois partie des supports d'un campanile disparu. Ceux des pilastres cannelés qui soutiennent l'arc à pointe ogivale sont d'un travail curieux et original. L'arc doubleau est décoré de peintures, de rinceaux polychromes qui dessinent son contour et d'un treillage sur les voussures. Sept arcatures à plein cintre portant sur des colonnettes à chapiteaux couverts de feuillages, et appuyées sur une plinthe, donnent à cette petite abside une certaine richesse que rehaussent les peintures murales de la voûte, du XIIIe siècle. Elles représentent dans un grand ove le Christ bénissant, la tête ornée du nimbe crucifère et entouré des quatre animaux symboliques.

Les principales pièces du Musée sont déposées dans la chapelle.

A gauche de la porte est un grand panneau de mosaïque, copie de celle dite *des Canards*, à Rome; un fragment de l'ornementation d'un arc de triomphe représentant la partie supérieure d'un légionnaire, sa sarcine sur la tête; un frangment en marbre d'un itinéraire donnant en lieues gauloises et en milles les distances d'Auxerre à Entrains; un ex-voto aussi en marbre blanc, en langue

[1] *Essai histor. sur l'abbaye de Saint Martin*, par J. G. Bulliot, t. II, p. 60.

grecque, à *Apollon médecin* et *illuminateur*, et à la *Reine d'Éphèse;* un grand sarcophage en même matière représentant la chasse du sanglier de la forêt de Calydon [1], mais qui provient d'Arles.

Au-dessus de ce sarcophage est disposée la plus riche collection peut-être de figurines païennes qui existe en pierre, entières ou mutilées, provenant toutes de la région éduenne, au nombre de soixante : fées, mercures, déesses maires, génie tricéphale, divinités topiques d'une étonnante variété, accompagnées des débris des laraires et des niches à colonnettes et à dais dans lesquels elles étaient exposées; plusieurs autels avec images religieuses, sculptées sur les faces.

Du même côté sont réunis des têtes ou débris de grandes statues en marbre, parmi lesquelles une fine statue d'éphèbe, provenant des thermes de Bourbons-Lancy, et un admirable torse en marbre grec, trouvé à Autun.

L'architecture, plus riche que la statuaire, offre des décorations en schiste bitumineux tiré des mêmes carrières de l'Autunois qui donnent aujourd'hui la lumière à bon marché, des placages en marbre de tous pays, quinze grands chapiteaux corinthiens en marbre blanc, etc., dont l'un du Pentélique et d'un admirable ciseau; des colonnes de tout module, en marbre, en calcaires, en porphyre, en siénite; un bloc énorme richement sculpté de l'entablement d'un temple de la Fortune, les nombreux débris d'une frise monumentale en marbre blanc du plus beau travail, avec chimères, rinceaux, feuillages d'un puissant relief, qui fournissent de précieux renseignements sur la splendeur des monuments et le mode de décoration des maisons de l'Autun romain.

La fameuse inscription grecque chrétienne renfermant un symbole complet de croyance, et trouvée à Autun, occupe le centre de l'abside, où elle est enchâssée sous verre dans une tablette. Trois statues du XIIe siècle, don de la Société Éduenne, provenant de l'ancien reliquaire monumental de Saint-Lazare, détruit au siècle dernier, sont placées dans les arcatures absidaires; une autre pièce

[1] Voir MILLIN, *Voyage dans le midi de la France*, t. I, p. 534; NOBLE DE LA LAUZIÈRE, *Abrégé chronologique de l'histoire d'Arles*, planche XXX.

qui se rattache de même aux souvenirs chrétiens du pays est le tombeau intact, en marbre blanc, de saint Francovée ou Franchis, moine du Morvan, au VIIe siècle, conservé avant la Révolution au prieuré de Saint-Symphorien d'Autun, et dont Mabillon a donné les dessins dans le *Voyage littéraire de deux bénédictins*[1], etc. Ce sarcophage, d'aspect mérovingien, orné de symboles chrétiens gravés en creux, chrismes, palmes, colombes, croix gemmée, paraît avoir été travaillé dans un tombeau romain sur une face duquel on voit un cartouche oblong terminé par des queues d'aronde, dont l'intérieur semble conserver des traits d'une inscription effacée.

Au mur de droite de la nef sont adossés des bas-reliefs et des débris de sculpture de la Renaissance, dont Ingres avait demandé des moulages; ils représentent des scènes de la Passion et des sujets de fantaisie d'une exécution achevée. Recueillis dans les ruines de l'église Notre-Dame, détruite en 1793, ces petits chefs-d'œuvre provenaient de la merveilleuse chapelle ajoutée à cette église, dans le cours du XVIe siècle, par Denys Poillot, Autunois, ancien ambassadeur de François Ier en Angleterre. Au centre de la nef du Musée est exposée une mosaïque antique de 4 mètres de long sur 2 de large, enlevée d'une seule pièce de la tranchée du chemin de fer. Le compartiment du milieu représente un grand vase dans un cercle; les deux autres, des figures géométriques.

Le cloître attenant au côté droit de la chapelle est occupé par des tombeaux, des chapiteaux, des sculptures diverses : tronçons de colonnes, dais de sacelles, autel avec personnages en costume gaulois, inscription en langue gauloise, épitaphes et stèles funéraires avec ou sans images, au nombre de cent. Parmi eux figurent des bornes de concessions funéraires, marquées d'un croissant en relief qu'on retrouve sur un certain nombre de ces stèles. D'autres représentent les personnages eux-mêmes avec les attributs de leurs divers métiers, architectes, maçons, forgerons, menuisiers, ou pourvus simplement du *flabellum*, de l'*arca* de voyage, d'un fruit, d'un *poculum*, de l'*ampulla*, du pot à bière et de la longue chope où mousse le liquide. Les débris et le couvercle à

[1] Pages, 151 et 162, 1re partie. Voyez aussi dans les *Annales de la Société Éduenne*, p. 236 et suiv., une notice avec gravure.

peu près entier, en marbre dit *grand antique*, d'un tombeau historique, celui de la reine Brunehaut, y accompagnent les inscriptions placées en son honneur à l'abbaye de Saint-Martin d'Autun qu'elle avait fondée; d'autres tombeaux de grès avec cercueil de plomb, taillés en forme de coffres, proviennent de l'ancienne église de Saint-Pierre-l'Estrier près Autun.

Les deux autres côtés du cloître et le jardin sont occupés par des débris de toute nature, tronçons de colonnes, cippes funéraires, margelles de puits antiques, dont une avec figures de joueurs d'instruments. Ces objets, pour la plus grande partie du moins, ont été recueillis et donnés par les membres de la Société Éduenne.

L'espace libre manquant dès aujourd'hui dans les deux Musées d'Autun, la Société Éduenne travaille à en créer un troisième. Après avoir obtenu du Ministère de l'Instruction publique le classement d'un ancien hôtel du XVe siècle, celui de Nicolas Rolin, chancelier de Bourgogne, elle en a fait l'acquisition et le restaura pour y établir son siége, sa bibliothèque et des collections qui ne peuvent trouver asile ailleurs. Des dons importants lui sont promis dès que les salles pourront les recevoir. En résumé, elle a, depuis quarante ans qu'elle existe, exploré tous les anciens monuments, les substructions de l'Autun romain, publié trente volumes d'histoire, d'archéologie, de science, tenu deux congrès, fait une grande exposition rétrospective avec les ressources locales; elle a sous presse quatre publications spéciales, et continue, avec ses deux cent quatre-vingt-dix membres titulaires, son rôle de conservation et de recherches actives tant à Autun qu'au mont Beuvray, en comptant sur les encouragements de l'État.

Le Président,

J. G. Bulliot.

XI

L'ART EN SAINTONGE ET EN AUNIS.

(AVANT-PROPOS D'UN OUVRAGE EN COURS DE PUBLICATION, MIS AU JOUR SOUS LES AUSPICES DE Mgr L'ÉVÊQUE DE LA ROCHELLE.)

MONSEIGNEUR,

Pour répondre d'une manière digne de l'Église à la demande qui vous a été adressée par M. le Ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts, vous avez témoigné le désir qu'on dressât un Inventaire, aussi complet que possible, des richesses artistiques que renferme le vaste diocèse confié à votre sollicitude. Dépassant même la pensée du Ministre, à côté du catalogue simple et aride, vous avez voulu que l'archéologue ou l'artiste vît apparaître, dans toute leur vérité ainsi que dans tous leurs détails, ces monuments si variés qui peuplent encore le sol de la Saintonge et de l'Aunis et qui nous rappellent, les uns, les gloires de la Rome paienne; les autres, les grandeurs de la civilisation chrétienne avec ses délicieux symboles, la poésie de ses belles compositions et les épanouissements de son amour et de sa foi; d'autres enfin, les tristesses des siècles de haines aveugles ou de luttes sanglantes.

Rien dans votre pensée ne devra être oublié : les ruines du passé et les monuments encore intacts, la basilique aux vastes nefs, la collégiale qui jadis retentissait à chaque heure du jour et dans le silence des nuits des divines harmonies, l'humble église du village, témoin plus modeste de la foi de nos pères; la tour romane, la flèche élancée du moyen âge, les portails aux archivoltes profondément fouillées, les arcatures où s'étalent tour à tour toutes les variétés de plantes de la flore indigène ou tous les caprices des figures géométriques, les chapiteaux aux feuillages découpés, aux scènes historiques ou bibliques; la croix du cimetière et la croix

où chaque année l'on vient redire l'hosanna, le chant du triomphe; puis le donjon des seigneurs avec tous ses mystères, la porte de ville qui a vu chevaucher les rois, les nobles chevaliers, et passer successivement tant de générations; la maison de ville, vieux témoin des franchises de nos cités; les moindres objets enfin qui peuvent figurer dans le mobilier d'un édifice, ce qui peut le décorer, comme les statues ou les peintures.

C'est ce travail éminemment utile à quiconque veut acquérir une connaissance complète de l'art ou en écrire l'histoire que j'ose entreprendre, Monseigneur, sûr de votre appui et fier de la pensée qu'il peut tourner à la gloire de Dieu et de la religion. Grâce aux progrès de la science et surtout de l'héliogravure, il évitera à bien des amateurs et des architectes des recherches longues et difficiles, des voyages ennuyeux et pénible, et il leur offrira, placés à côté l'un de l'autre, des types fidèles de cette École saintongeaise du XIIe siècle, que M. Viollet-Leduc (*Dict. rais.*, t. V, p. 166) prétend avoir exercé, avec l'École du Périgord, une influence si puissante « qu'elle pénétra jusque dans le Limousin et le Quercy au sud, et, au nord, jusque dans l'Anjou et dans le Maine », mais qu'en somme il ne définit pas et dont il semble faire une dépendance de l'École périgourdine, tandis que la Commission des monuments historiques en fait la 6e École romane et que M. Anthyme Saint-Paul la fait appartenir à la région périgourdine et à la région poitevine.

Il est incontestable, et l'on en pourra juger par mes héliogravures, que l'École byzantine du Périgord a joué un grand rôle en Saintonge, notamment dans les arrondissements de Saintes et de Jonzac, et que ses architectes ont fourni les plans de plusieurs de nos grandes églises (l'abbaye des Dames de Saintes, Saint-Pierre de Saintes, Sablonceaux); mais il n'est pas moins vrai que dans les anciennes dépendances du comté de Poitou (arrondissement de Saint-Jean d'Angely) on retrouve l'influence des architectes de cette contrée. Je puis prouver par contre que dans l'ancienne seigneurie de Pons quelques églises portent le caractère de l'architecture de son donjon, ce qui permet de dire que les artistes à qui la construction de cette importante forteresse a été confiée ont, eux aussi, laissé dans cette contrée des traces de leur passage. On en peut juger par la forme

sévère des monuments, l'ornementation, la nature et l'emploi des matériaux, comme à la façade de l'église de Saint-Pallais de Phiolin.

Je crois qu'en général les personnes qui ont traité des procédés de l'art et qui ont voulu les réduire à une école ou à une région ont, dans leurs classifications, fait par trop abstraction des données historiques et n'ont pas assez cherché quels liens rattachent tel monument à tel personnage ou à tel ordre religieux qui devait, comme les Léon X, les Médicis, les François Ier, les Louis XIV, avoir ses artistes favoris, les employer et même les imposer. L'art est intimement lié à l'histoire, et je suis convaincu qu'on n'arrivera à une classification régionale à peu près certaine que lorsqu'on aura le nom des fondateurs de nos monuments et mieux exploré les inscriptions et nos vieilles chartes.

A l'histoire il faut joindre une autre considération, celle de la nature des matériaux qu'on trouve dans le sol : celui de la Saintonge est exceptionnellement riche; aussi un libre champ s'offrait-il aux architectes, et le ciseau du sculpteur pouvait-il s'exercer à loisir sur ces pierres si dociles, au grain si fin et si délicat. Il n'est donc pas étonnant qu'on trouve en ce pays de riches vestiges de l'art romain comme de l'art chrétien et de l'art civil du moyen âge; ce que j'en publie permettra d'embrasser l'ensemble de l'art architectonique et d'y puiser à l'occasion des modèles pour réparer ou construire à neuf des édifices similaires.

J'avais déjà conçu sous votre inspiration, Monseigneur, le projet de cette publication, lorsque M. le Directeur des Beaux-Arts annonça publiquement, à la Sorbonne, son intention de procéder à l'Inventaire des richesses d'art de la France ; son idée me parut très-patriotique, mais elle me sembla incomplète pour ceux qui aiment à juger de ce qu'on leur décrit ou qui ont intérêt à le voir, comme les architectes, les peintres et les sculpteurs. L'Inventaire seul, en effet, a trois défauts essentiels : il n'offre d'abord aux yeux aucune représentation sensible des œuvres d'art, puis sa concision l'oblige nécessairement à en décolorer le fini et les détails, et enfin, si par suite d'événements, malheureusement trop fréquents, ces œuvres viennent à disparaître, il n'en laisse qu'une trace vaporeuse et tellement insensible qu'elle ne permet pas de les reconstituer, et dès lors leur perte est irréparable.

J'essayerai de combler pour notre contrée les lacunes que je viens de signaler. Suivant votre désir, je ne négligerai rien pour rendre cet ouvrage complet. Les plans et les coupes que l'objectif ne peut réaliser, je les exécuterai, car ils sont le perfectionnement nécessaire de cette œuvre; ils demandent seulement un genre d'opérations tout différent du premier; s'ils se font un peu attendre, il sera toujours facile de les intercaler dans le travail primitif, les planches, à cette intention, n'ayant été ni paginées ni numérotées.

Chaque objet, comme chaque monument, aura sa description conforme en tout point aux instructions fournies par le ministre pour l'Inventaire des richesses d'art de la France, et cette description sera précédée, quand il y aura lieu, d'une notice historique.

Puisse, Monseigneur, ce travail réaliser votre pensée et porter au loin et autour de nous le culte des arts et de la maison de Dieu. Digne successeur des Pallade, des Pierre de Confolens et de tant d'illustres évêques, vous voulez que le Dieu qui s'est fait notre hôte trouve chez nous des temples moins indignes de lui, et que les arts ressuscités et ennoblis par l'Église voient en elle une inspiratrice et surtout une patronne généreuse toujours disposée à les protéger et à les favoriser dans leurs légitimes aspirations.

Daignez agréer, Monseigneur, etc.

L'abbé L. JULIEN-LAFERRIÈRE,
Chanoine titulaire, président de la Commission des arts et monuments historiques de la Charente-Inférieure.

XII

DE L'IMPORTANCE DES ARTISTES PROVENÇAUX DANS L'ANTIQUITÉ.

MESSIEURS,

Lors du congrès scientifique tenu à Aix en 1866, invité par le bureau à déterminer *le degré d'influence exercé sur notre École française par les Italiens*, mais intimement convaincu que nous avions été, dès le principe, leurs premiers maîtres, j'ai renversé cette question, et revendiquant une grande partie des œuvres sculpturales et architecturales de l'Italie et de la France, datant de la domination romaine, comme ayant été exécutées par des artistes provençaux, j'ai soutenu cette thèse : *De l'importance des artistes provençaux dans l'antiquité; de leur influence au moyen âge; de leur originalité, et de leur action dans l'École française depuis le* XIIIe *siècle, jusqu'à nos jours.*

Ces études m'étaient familières, car dès l'année 1861 j'avais publié mes *Annales de la peinture*, contenant l'historique des Écoles du midi de la France ; dès 1864, le journal *l'Artiste*, de Paris, avait publié la partie de ce travail relative au moyen âge. L'attention de nos amateurs méridionaux était légèrement en éveil : ma communication au congrès avait été favorablement accueillie, mais l'écho en est affaibli.

Je viens donc ici, messieurs, soumettre à la Sorbonne, au plus docte aréopage de l'Europe, ce principe, qui ne fait aucun doute dans mon esprit, mais qui a besoin de sa sanction pour être accepté [1].

[1] Appliquant le calcul des probabilités, et se fondant sur la configuration du globe, Christophe Colomb a pressenti l'existence d'un continent inexploré, avant de le découvrir.

C'est par le même calcul que Leverrier à pu se convaincre de l'existence de la planète qui porte son nom, avant de la trouver au bout de son télescope.

Ces comparaisons sont par trop ambitieuses, je le sais; pardonnez-les-moi; mais

Je parlerai simplement aujourd'hui *de l'importance des artistes porvençaux dans l'antiquité,* l'époque la moins connue, dont on ne retrouve que des lueurs éparses dans les auteurs anciens et contemporains, mais qui, réunies en faisceau, projettent un lumineux éclat sur ce passé, et en dissipent l'obscurité. Je dépose sur votre bureau la suite de ce discours. J'aborde mon sujet.

Messieurs,

Quels étaient les peuples qui occupaient les contrées connues aujourd'hui sous les noms de Provence et de Languedoc, avant la domination romaine, qui leur donna le titre de *Provincia Romana?* Sénèque, Cicéron, Tite-Live, Suétone, Strabon, Tacite et Plutarque nous fournissent sur elle de précieuses indications, mais je n'ai point le loisir de les développer.

Il me suffira de constater que Marseille, fondée par des Phocéens, six cents ans avant Jésus-Christ, n'avait pas tardé à peupler le littoral de la Méditerranée, fondant successivement des colonies telles que Nice, Antibes, Agde, Hyères, Ampurias en Espagne, en établissant de plus des comptoirs importants le long du cours du Rhône, en le remontant depuis Arles, Nîmes, Beaucaire, Avignon jusqu'à Lyon, jetant ainsi, grâce à son commerce, au milieu des peuples barbares, les premières semences de la civilisation grecque.

Au moment où Rome était assiégée par Brennus, trois cent quatre vingt dix ans avant Jésus-Christ, Marseille venait à son aide. Dans sa reconnaissance, le peuple-roi proclamait cette ville la sœur de Rome, et il réservait, dans les solennités publiques, une place à ses envoyés parmi les sénateurs romains.

c'est en employant, dès le principe, le même calcul, en examinant attentivement les médailles, les monuments, qui existent dans nos contrées méridionales, puis en appréciant l'état de la civilisation dans les diverses parties du monde romain, et en m'éclairant des attestations des auteurs anciens et modernes, que je suis arrivé à l'intime conviction que la Provence a joué un rôle prédominant dans les arts sous les empereurs romains, et qu'elle n'a cessé de produire des artistes du plus grand mérite dans tous les siècles jusqu'à nos jours.

Trente ans plus tard, un Marseillais, Pythéas, le plus savant géographe et le plus habile astronome de l'Occident, écrivait son traité *Du flux et du reflux de la mer*, dans lequel il attribuait à la lune le phénomène des marées. Il expliquait les causes des vents réglés de l'Océan. Il décrivait les étoiles voisines du pôle boréal, et il accomplissait ses voyages dans les mers du nord de l'Europe, dont Strabon s'est fait l'historien [1]. Euthimènes, de son côté, longeait les côtes de l'Afrique jusqu'au Sénégal, et laissait un savant traité sur la géographie.

Cent ans après, Eratosthènes, savant astronome et mathématicien, parcourait les Gaules, dont il écrivait l'histoire [2], et pendant ces périodes, des auteurs également provençaux, alors célèbres, mais dont les œuvres ont disparu, se faisaient un nom dans l'histoire : Thimarcus, Androcides, Tarchon, Aristoclès, Merechinus, Sparcon; comme médecins : Démosthènes et Alcépiade, que Galien mentionne, et dont Aetius et Amide reproduisent les travaux.

Plus tard, en nous rapprochant de l'ère chrétienne, nous trouvons Quintus Roscius, l'acteur le plus accompli qu'eût encore produit l'antiquité, ami de Cicéron; Tallon et Gyarès, Cornelius Gallus, fameux poëte; Trogue-Pompée, un des savants les plus distingués de l'époque; Oscius, célèbre orateur; Agrotos, qui ne plaidait qu'en grec, à Rome; Pacatus, son contemporain, et Julius Græcinus; puis, jusqu'en l'an 86 de notre ère, les autres Provençaux, Claudius Quirinalis, fameux rhéteur; Pétrone, poëte, courtisan et homme d'État; Crimas, Charmis, Valerius Paulinus, Favorin, professeur de belles-lettres, et Julius Agricola, le célèbre conquérant de la Grande-Bretagne.

La réputation de Marseille s'étendait donc au loin; les siècles qui se succédaient ne faisaient que la consolider; elle jouissait d'une grande indépendance comme république, et les arts et les lettres y avaient acquis une réelle supériorité, grâce aux hommes dont je viens de citer les noms [3].

[1] Strabon a décrit l'un des voyages de Pythéas.

[2] Ouvrage composé d'au moins trente-trois livres, écrit en grec, aujourd'hui perdu. Mentionné par *Étienne de Byzance*.

[3] Voir Ruffi, Papon, Achard, pour plus amples détails sur les hommes célèbres de la Provence.

La langue grecque, surtout, s'y conservait avec une telle pureté que les Romains choisissaient Marseille de préférence à Athènes pour le lieu de son étude ; le latin et le celtique étaient des langues également familières à toutes les classes des citoyens. Varron, au rapport d'Isidore, et saint Jérôme, sur l'épître de saint Paul aux Romains, appelaient ses habitants *Trilingues,* tandis que J. César et Strabon ne les désignaient que sous le nom de *doctes Gaulois.*

Marseille faisait à cette époque l'admiration des anciens : « Je ne te passerai pas sous silence, ô Marseille ! disait Cicéron, toi qui par la discipline et la gravité es supérieure non-seulement aux villes de la Grèce, mais encore à celles du monde entier; toi qui, lointaine et séparée par la langue et par la culture de toutes les contrées que les Grecs habitent, reléguée aux extrémités de la terre (*in ultimis terris*), assiégée par les flots de la barbarie gauloise, es cependant si sagement gouvernée par la prudence de tes principaux citoyens (*optimatus*) qu'il est plus facile de louer tes institutions que de les imiter. » (*Pro Flacco,* 26.)

Marseille était alors le point de départ de la civilisation qui devait rayonner et jeter de si vives lueurs peu après dans le nord de l'Europe, et que l'invasion des barbares devait étouffer de nouveau.

M. Fauriel, dans son *Histoire de la Gaule méridionale,* a parfaitement éclairci ce point. Selon lui, « la Grèce avait mis le pied sur le sol gaulois, et de bonne heure le midi de la France, déjà visité par les Phéniciens, ces marchands divins, fut civilisé par les Rhodiens et les Phocéens. Jusqu'où s'étendit, ou s'arrêta l'action civilisatrice des Massaliotes, ajoute cet historien, c'est une question fort controversée par les érudits; mais que cette influence ait été large et rapide, c'est ce dont il est impossible de douter, quand on voit Marseille, grâce à l'amitié des Romains, étendre ses possessions des bouches du Rhône jusqu'à Lyon et aux montagnes des Arvernes. »

Ce qui ne peut être révoqué en doute, c'est que Marseille conserva son autonomie pendant plus de sept siècles, se gouvernant durant cette longue période selon ses propres lois [1]. Strabon

[1] J'aurais pu dire, pendant plus de mille années. Fondée six cents ans avant J. C.,

nous apprend que J. César permit à la ville de Marseille de continuer à vivre dans sa première liberté, et qu'il voulut que ses citoyens et sujets fussent soustraits à la juridiction et à l'autorité des magistrats romains.

Dans la suite, les empereurs romains la maintinrent dans tous ses priviléges. Pomponius Mela, qui écrivait sous le règne de Claude, parle de Marseille comme d'une ville grecque ayant conservé ses mœurs et ses usages, et Pline, qui écrivait à la fin du premier siècle de notre ère, ne la cite que comme une fidèle alliée de l'empire.

Le commerce produit la richesse, la richesse encourage les lettres et les arts. Tous suivent la même progression. Marseille, ses comptoirs et ses colonies, battaient donc monnaie depuis longtemps, comme pour faciliter leurs transactions et rétribuer les hommes qui les servaient et qui les honoraient, et les médailles qui nous restent de ces époques, particulièrement celles qui portent la tête d'Apollon, peuvent être considérées comme des œuvres qui le disputent à ce que la Grèce avait produit de plus achevé en ce genre [1]. La tête de la Diane de Marseille, qui ornait également ses médailles, tirée des manuscrits de Peiresc,

elle est restée indépendante jusqu'à la chute de l'empire d'Occident et la prise de Rome par les Goths, en 476 de notre ère, conservant toutes ses libertés. Des documents existant à la Bibliothèque de Marseille prouvent que sous Tibère elle avait le droit de conférer le titre de citoyen marseillais à ceux qu'elle en jugeait dignes, ce qui leur assurait sa protection, exactement comme Rome décernait de son côté le titre de *citoyen romain*.

[1] La *Numismatique de la Gaule Narbonnaise*, par Delasausaye, Blois, 1842, *contient les plus belles pièces* gravées de Marseille.

Page 348. « Existe-t-il, par exemple, une collection numismatique plus intéressante que celle des monnaies massaliotes et provençales réunies au Musée de Marseille? »

Page 340. « La collection du Musée de Marseille comprend, nous l'avons dit, la plus belle série qui existe en France. »

Extrait du compte rendu de la Société française de Numismatique et d'*Archéologie*, année 1870, pages 338 et 340.

Le Musée de Marseille possédait, en cette année 1870, 8,000 médailles; il en compte aujourd'hui plus de 40,000, toutes de premier choix, et dont *quelques-unes sont uniques*.

Voir : *Dictionnaire universel, abrégé de géographie ancienne*, par Dufau et Guadet.

« *Amporia* (signifiant *marché*), aujourd'hui Ampurias, sur les côtes de la

reproduite par Papon et aujourd'hui bien connue des numismates et des archéologues, rappelle également l'art grec dans sa pureté. Les temples d'Apollon, de Diane et de Minerve, où trônaient ces divinités du paganisme, avaient trouvé parmi ses citoyens des artistes pour les exécuter, et ses nombreux vaisseaux, chefs-d'œuvre de construction navale, dont la proue était surmontée du taureau, emblème de la ville, ou du lion qu'elle avait pris pour symbole de sa force, prouvaient que l'architecture tant civile que navale était parmi eux en honneur [1].

L'éloquence n'y était pas cultivée avec moins de succès. Rome, la ville superbe, ne dédaignait pas de lui emprunter ses philosophes et ses orateurs. Sans parler de ses rhéteurs déjà cités, Castor, le plus éloquent de son temps, surnommé Philonommé (livre romain), Lutius Plotius, que Quintilien considérait comme un grand maître, Valerius Cato, portaient chez elle le véritable goût des lettres, et Gniphon, non moins docte que ces derniers, avait pour disciples et pour élèves Cicéron et Jules César [2].

Catalogne, bâtie par des Grecs venus de Marseille. On y adorait Diane Éphésienne. » Ceci fait supposer qu'il y existait un temple dédié à cette déesse.

« *Avenio,* Avignon. Les Marseillais y avaient un comptoir. »

Emporia, comme Avignon, Agde, Nîmes, etc., battaient monnaie, et ceci jusqu'à leur annexion à l'empire romain. Leurs types, dont le Musée de Marseille possède un grand nombre, offrent une pureté de style remarquable. Après la soumission de ces villes, leurs graveurs durent se réfugier à Rome, comme l'avaient fait les sculpteurs grecs. Rome s'était réservé le droit unique de battre la monnaie d'argent. Les médailles sont un thermomètre infaillible pour juger du degré de la civilisation des peuples et de l'état des arts dans leurs cités.

[1] Strabon, l. XIV. « ... A Rhodes comme à Marseille et à Cysique, on s'est fort occupé d'architecture, de technologie, de fabrique d'instruments et d'armements de navires. »

Pline, l. XIV, c. I, cite un objet admirablement travaillé, témoignant qu'à Marseille on sculptait le bois avec une grande habileté.

[2] *Lutius Plotius* avait ouvert à Rome une école de rhétorique vers l'an 90 avant J. C. Il eut tant de succès que Cicéron, alors enfant, regrettait dans la suite de n'avoir pu suivre ses leçons.

Valerius Cato était poëte et grammairien; né vers l'an 105 avant J. C., il fut ouvrir à Rome une école publique, où l'on venait en foule pour jouir de sa parole. On prétend qu'il était encore meilleur poëte que grammairien; de là ces deux vers qu'on fit à sa louange :

Cato grammaticus latina siren
Qui solus legit, ne facit poetas.

Gniphon était professeur d'éloquence en langue grecque et latine à Rome. Il

Lorsque les Romains donnèrent à la Provence et au Languedoc[1] le nom de *Provincia Romana,* le sol était donc préparé, et sous leur impulsion, pendant plus de quatre siècles, des monuments attestant la supériorité de nos artistes méridionaux s'élevèrent de toutes parts. Les Provençaux, animés du désir de la gloire, assimilés aux Romains, admis, par eux à participer aux charges les plus élevées du sacerdoce et de la magistrature, sous l'action de leur prospérité toujours croissante, voyaient un jour, pour comble d'honneur, Constantin faire un moment d'Arles le siége et la capitale de son empire[2].

On conçoit dans quelle mesure le sentiment artistique de ce peuple avait dû se développer dès le principe. « Il semble, disait Tacite, que ces Gaulois sont nés à l'ombre du Capitole. »

De son côté, Pline assurait que de son temps on pouvait prendre ce pays pour une portion de l'Italie, et de fait les sénateurs qui en étaient originaires avaient la faculté d'y venir sans congé, bien qu'il leur fût expressément défendu de quitter l'Italie sans la permission de l'empereur.

Ces paroles ironiques, que les plébéiens de Rome adressaient naguère aux Gaulois, sous Jules César, les accusant de vouloir troquer leur habit contre la pourpre romaine, n'avaient pas tardé à devenir une vérité.

s'était fait une brillante réputation. Dès son arrivée, il donna ses premières leçons dans la maison même de Jules César; Cicéron, alors questeur, l'allait entendre et se mêlait parmi ses disciples.

(Voir Ruffi, Papon, Achard.)

[1] Voir l'*Atlas de Spruner*.

[2] Congrès archéologique de France, Arles, 1876. Communication de M. Laugier, conservateur des médailles de Marseille.

Page 575. « C'est à cette époque (308) que Constantin, séduit par la position avantageuse de la ville d'Arles, d'où il pouvait surveiller l'Italie, les Gaules, l'Espagne et l'Afrique, alla y fixer sa résidence et y établit son siége impérial. »

Page 576. « Constantin établit à Arles (308) un atelier monétaire qui a fonctionné jusqu'à la destruction de l'empire d'Occident (476). Sous son règne, il a été frappé des médailles à son effigie, ainsi qu'à celle de sa femme Fausta, de sa mère Hélène, de ses fils Crispus, Constantin II, Constant et Constant II, de son beau-père Licinius, et de son neveu Licinius jeune. »

La collection complète de ces médailles appartenant au Musée de Marseille a été gravée dans ledit ouvrage par Dardel, sur les dessins de M. Laugier, leur conservateur.

Constantin a conservé Arles comme capitale de son empire pendant plus de dix ans.

La jeunesse romaine venait donc depuis longtemps se former à Marseille, je l'ai dit; ce fut bientôt le tour des Gaulois. Les plus riches y envoyaient leurs enfants. « C'est ainsi que la langue grecque pénétra jusqu'en Helvétie, et que des Académies se formèrent dans tout le midi des Gaules. On cite comme les plus célèbres celles d'Arles, de Narbonne, de Toulouse, de Bordeaux, de Vienne, de Lyon, d'Autun, de Poitiers et de Corbillon-sur-Loire », monuments précieux attestant l'influence des Provençaux sur les mœurs et sur la civilisation générale de notre beau pays, dont ils préparaient la renaissance [1].

Ammien Marcellin (liv. XV) est explicite à ce sujet; il reconnaît que « c'est grâce à Marseille et à ses colonies que les études, commencées par les bardes et les druides, ont fleuri chez les habitants incultes des Gaules ».

Le goût des lettres s'était propagé avec une telle rapidité, que sous Tibère la ville d'Autun contenait déjà un nombre prodidieux d'étudiants en éloquence, et qu'au IIe siècle les langues grecque et latine étaient devenues vulgaires à Lyon.

Des auteurs contemporains ont constaté avec une hauteur de vue remarquable l'influence que je viens de noter. M. J. J. Ampère, M. Fauriel, M. Raoul Rochette, M. Guizot ont épuisé ce sujet, mais ils ont laissé le côté purement artistique de ces contrées dans un demi-jour qui demande à être éclairé [2].

Les monuments merveilleux qui nous restent de la grandeur romaine, soit à Nîmes, à Arles, à Orange, à Saint-Remy et dans tant d'autres lieux qu'il serait trop long d'énumérer, étaient-ils l'œuvre des Romains proprement dits, ou des Grecs appelés par eux? C'est une question qu'il convient d'éclaircir ici; car elle nous permettra de revendiquer pour les Provençaux, s'ils en sont les auteurs, la gloire de les avoir exécutés.

Quelques instants de réflexion suffisent pour résoudre cette question. La Province romaine régie par des proconsuls, et partie intégrante de l'empire, voyait toutes ses villes se couvrir

[1] Voir Papon.

[2] J. J. Ampère, *Histoire littéraire de la France;* Fauriel, *Histoire de la Gaule méridionale;* Raoul Rochette, *Histoire des colonies grecques;* Guizot, *Cours d'histoire moderne.*

d'arcs de triomphe, d'arènes colossales, de thermes, de palais, de temples, de théâtres, de forums, entourés de colonnades grandioses et de portiques majestueux, tous ornés de sculptures et peuplés de statues [1]. De tous ces édifices s'échappait une auréole de grandeur et de majesté, digne en tout point de la puissance de la maîtresse de l'univers, puissance bien faite pour exalter le génie des artistes méridionaux admis à y participer et à en perpétuer le souvenir.

Mais, vous le savez, messieurs, Rome républicaine dédaignait les arts. Le citoyen romain aurait cru déroger en s'en occupant. Ce furent donc des Grecs enlevés à leur patrie, alors soumise, qui les premiers y apportèrent le goût des beaux-arts. Mais déjà chez ces derniers la décadence avait fait un grand pas, et leur génie n'avait pas tardé de s'éteindre avec la perte de leur nationalité [2]. Une nation jeune, où leur sang était mêlé, se levait à son tour à l'horizon de l'art; elle commençait à recueillir son héritage.

[1] Le Forum d'Arles contenait la statue de l'empereur Auguste, celle d'Adrien, celle de Ricilius Titus Pompeianus, protecteur de la colonie. Il ne reste dans le Musée d'Arles que le piédestal de cette dernière, sur lequel est gravée l'inscription honorifique. On trouve également dans les caves du collége et dans celles de diverses maisons de la cité une multitude de piédestaux privés de leurs statues. Le Forum contenait celles de tous les hommes qui avaient bien mérité du pays.

[2] On cite les Grecs comme les seuls sculpteurs qui illustrèrent Rome; c'est une erreur qui ne tardera pas à faire place à la vérité; Millin a contribué à propager cette opinion. Il est évident qu'un certain nombre d'artistes grecs vinrent s'établir dans la capitale, mais il est également de toute notoriété que la décadence s'était produite en Grèce sitôt après la mort d'Alexandre le Grand, 194 ans avant J. C. Je laisse la parole à Millin lui-même (*les Beaux-Arts en Angleterre*, page 224) :

« Le consul Quintus Flaminius ayant proclamé à Corinthe la liberté générale de la Grèce, une renaissance se produisit... mais elle fut bientôt étouffée... La prise de Corinthe par L. Mummius lui portait le dernier coup. » 146 avant J. C.

« A la même époque, Sicyon était ravagé par M. Scaurus, et Sparte par Muræna et par Varron, en sorte que la faculté de professer les arts fut à jamais perdue pour les Grecs. »

« Le sort des arts ne fut pas plus heureux en Égypte... La mort d'Attale et la réunion de ses États à l'empire romain contribuèrent beaucoup à l'extinction des arts en Grèce, et elle devint complète lorsque Auguste enleva à Athènes ses priviléges et dispersa ses citoyens, à cause de leur attachement pour Antoine. Toute la Grèce fut enveloppée dans le désastre de cette ville; Thèbes, Sparte et Mycène ne conservèrent plus guère que leur nom. La Grande-Grèce et la Sicile partagèrent la calamité générale. »

Cette nation, c'était la Provence, et sa renaissance datait du siècle d'Auguste [1].

Cette nation vive, ingénieuse, active, aimant la musique, et qui nous a légué la danse décrite par Homère, et gravée sur le bouclier d'Achille (la farandole), accessible plus que toute autre aux jouissances que procurent les arts, et dont l'esprit était si prompt à s'exalter, soumise à la domination romaine, qui lui laissait toute sa liberté et qui voyait disparaître chez elle les derniers vestiges de la barbarie qui précédemment pesait sur elle, se livra, on le conçoit, avec un enthousiasme juvénile à la culture des beaux-arts [2].

Pline ne laisse aucun doute à cet égard, car il dit formellement

[1] Horace nous dit bien (Epist. II, 156, 157) que les Grecs vaincus transportèrent les arts dans le Latium; mais ces Grecs n'étaient point éternels; ils firent école à Rome dès le principe, cela est évident; mais ils y trouvaient nos philosophes et nos orateurs marseillais qui y faisaient école à leur tour. Les relations qui depuis des siècles unissaient Rome et Marseille ne devaient point exclure de Rome les artistes de cette dernière; en tout cas, comment ces artistes grecs purent-ils se perpétuer? La Grèce devenue barbare avait complétement perdu le goût des beaux-arts; les médailles qu'elle frappait alors étaient informes. C'est donc à l'Italie elle-même et plus particulièrement à la Provence qu'elle dut s'adresser pour les renouveler.

[2] L'existence d'un art gaulois, inspiré par les Marseillais, dans le midi des Gaules, et contemporain, sinon antérieur à celui des Grecs, ne peut plus être révoquée en doute aujourd'hui. Les Musées de Saint-Germain, d'Aix, d'Avignon, de Lyon, contiennent de nombreux spécimens de l'art gaulois. Les travaux de MM. Chabouillet, Quicherat, Egger et des membres de la Société des Antiquaires de France, dont j'ai l'honneur d'être un des correspondants les plus modestes, tendent de plus en plus à éclaircir cette question.

Sans parler du *Mercure*, en pierre, d'une taille gigantesque, trouvé à Bourges en 1670, que, par suite de ses colossales proportions, on a dû abandonner sur place, en cessant les fouilles, M. Gilles vient de découvrir deux nouvelles statues, dont l'authenticité gauloise parait certaine. Voir la dissertation : *les Saliens avant la conquête romaine*, Marseille, par Gilles. Voir également : *Revue archéologique*, 1867, 16e v., page 69, le guerrier gaulois du Musée Calvet, moulé pour le Musée de Saint-Germain. Voir même : *Revue archéologique*, 1869, 20e v., p. 160, *Une main de bronze* adressée à une peuplade gauloise, portant une inscription grecque, se traduisant ainsi : *Témoignage d'alliance adressé aux Velauni*, qui a fourni une savante dissertation à M. Chabouillet, dans laquelle nous remarquons cette phrase significative : « Il est à peu près certain qu'elle provenait d'un peuple de la Gaule grecque. » Et quel serait ce peuple, sinon les Marseillais, ou l'une de leurs colonies?

Si l'on pouvait accorder toute confiance à l'*Histoire de la statuaire* par Vaffier, 1862, voici comment il s'exprime, page 144 : « L'art de la statuaire a fleuri

qu'il ne connaissait pas de son temps des artistes supérieurs à l'un de ces Gaulois pour la sculpture [1], et Papon affirme que ce furent des architectes provençaux qui transportèrent dans leurs pays les beautés et les magnificences de la capitale de l'empire [2].

Parmi les œuvres les plus splendides de ces époques qui nous sont parvenues et dont la nationalité des auteurs est restée inconnue, il existe donc d'autres statues dues à des ciseaux grecs [3].

En considérant attentivement le caractère des œuvres de nos sculpteurs provençaux les plus célèbres, où brillent les qualités distinctives que semblent leur communiquer notre beau soleil,

chez les Celtes, ou anciens Gaulois, avec autant d'éclat que chez les autres peuples les plus avancés du monde. »

Marseille étendait ses possessions jusqu'à Lyon et aux montagnes des Arvernes : c'est un fait acquis ; ses médailles et celles de ses colonies portaient son empreinte bien avant la venue des Romains. Eratosthènes parcourait les Gaules, dont il écrivait l'histoire, deux cent cinquante ans avant J. C., et depuis lors la sculpture, sans cependant produire des chefs-d'œuvre hors ligne, se répandait de toutes parts ; des idoles peuplaient les forêts des Saliens, et lorsque J. César parut dans les Gaules, il y trouvait un grand nombre de statues dédiées à Mercure. (*De Gallico bello*, l. IV, c. XVII, page 144.)

[1] PLINE, traduction de *Nisard*, 2 vol., page 436.

Parlant des nombreux colosses existant à Rome, Pline s'exprime ainsi : « La dimension des statues de ce genre a été surpassée de notre temps par le Mercure que Zénodore a fait pour la cité gauloise des Arvernes, au prix de quatre cent mille sesterces (84,000 francs) pour la main d'œuvre pendant dix ans. Ayant suffisamment affirmé son talent, il fut mandé à Rome par Néron, où il exécuta le colosse destiné à représenter ce prince. Cette statue, haute de cent dix pieds, est aujourd'hui un objet de culte, ayant été consacrée au soleil, après la condamnation des crimes de Néron. Nous admirions dans son atelier la parfaite ressemblance, non-seulement du modèle d'argile, mais encore des essais en petit, premières esquisses de l'ouvrage... Zénodore ne le cédait en rien à aucun des anciens statuaires pour l'art de modeler et de ciseler. Pendant qu'il travaillait à la statue des Arvernes, il copia pour Dubius Avitus, gouverneur de la province, deux coupes ciselées par Calamis, que Germanicus César, qui les aimait beaucoup, avait données à son précepteur Cassius Silanus, oncle d'Avitu. L'imitation était si parfaite qu'à peine pouvait-on apercevoir quelque différence avec l'original. Ainsi, plus Zénodore avait de supériorité dans son art, etc. » Suétone donnait à cette statue cent vingt pieds de hauteur.

[2] Voir PAPON, *Histoire de la Provence*, 1 vol., page 568.

[3] Je donne ci-dessous le nom des artistes connus ayant vécu dans le premier siècle précédant l'ère chrétienne et dans les deux siècles suivants. Voir, pour plus de détails, *Histoire de la statuaire*, par VAFFIER, 1862.

Pline a grand soin d'indiquer la nationalité ou les ascendants directs des artistes grecs qu'il cite. M. Vaffier a dû lui en emprunter un grand nombre, car à son tour il cite leur nationalité quand elle est reconnue. Ceux dont je vais inscrire les noms

la verve, la fierté d'allure, l'indépendance de l'exécution, lesquelles, comme dans les statues de Puget, se concilient avec la noblesse, la beauté dans la force et la sublimité de l'expression dans la douleur, j'ai malgré moi fait un rapprochement et j'ai trouvé en elles comme un singulier écho de la renaissance des arts à Rome sous Auguste, dont le *Laocoon*, l'*Hercule* et le *Taureau Farnèse* sont la plus haute expression.

Ce caractère dont je parle brille d'une manière encore plus saisissante dans les bas-reliefs ornant le mausolée antique de saint Remy. Au génie calme, froid et cependant si plein de grandeur des Grecs, a succédé une fougue étrange : on y lit, à travers les ravages du temps, l'emportement du génie passant avec une

pourront être classés par de plus savants et de plus érudits que moi; mais je ne puis me le dissimuler, ils offrent une grande analogie avec ceux de nos Provençaux les plus célèbres que j'ai déjà moi-même reproduits.

ARTISTES DONT LA NATIONALITÉ N'EST POINT ÉTABLIE,

Ayant vécu dans le premier siècle de l'ère chrétienne.

Aminodius.	Arcesilaus.	Assalectus.
Batton.	Calixène.	Calus.
Chimarus Julius.	Decius.	Dereylides.
Entochus.	Gnaius.	Gomphus.
Héliodore.	Hermocréon.	Hermolaus.
Hermolycus.	Nicanus.	Leostratide.
Lesboclès.	Lesbothènes.	Leucon.
Lollius Alcamènes.	Lophon.	Lucius.
Lyciscus.	Lysias.	Lupus Lucilius ou Rufus.
Ménogènes.	Ophélion.	Polydecte.
Posis.	Pothinus.	Protogène.
Pythéas.	Pithodore et Artémon.	Pithodore et Craterus.
Ropirus.	Quintus Plotius[1].	Coponius.

Artistes ayant vécu après Jésus-Christ, dans les deux premiers siècles.

Antigone, 1er s. ap. J. C.	Cincius, 2e s. ap. J. C.	Claudius, 284 ap. J. C.
Antimaque, 1er s. ap. J. C.	Cæphis.	Castorius, 284 ap. J. C.
Artémon, 1er s. ap. J. C.	Céphisodore.	Simplicius, 3e s. ap. J. C.
Apollonius, 1er s. ap. J. C.	December Avilius.	Titius Gemellus, 3e siècle ap. J. C.
Cossotius Cerdon (Marcus).	Glycon, 2e s. ap. J. C.	
Craterus.	Pantuleius Aulus.	Truphimus.
Petros.	Prædimus.	

[1] Ne serait-ce pas là un fils de Lutius Plotius, Marseillais faisant école à Rome?

négligence dédaigneuse sur les règles, et n'obéissant qu'à l'impulsion qui l'exalte, et de fait, à l'aspect de ces terribles mêlées où rien ne pose, où tout est action, où hommes et chevaux dans toutes les postures sont enlevés avec une verve étonnante, on comprend que l'artiste subissait un entraînement irrésistible. Eh bien, ces magnifiques ébauches sculpturales offrent à leur tour une frappante analogie avec la manière si fière, si impétueuse et si splendidement colorée de notre peintre de batailles provençal, celui dont on disait d'une manière si pittoresque *qu'il était le seul qui scût tuer son homme* [1]. En vérité, messieurs, il semble s'en être inspiré, et ses tableaux présentent les mêmes défauts. Ce sont là deux tempéraments d'artistes identiques; ils sont de la même famille et de la même école, et le même pays les a vus naître.

On m'objectera que les œuvres sculpturales datant de la domination romaine, trouvées en France et en Italie, sont pour la plupart signées de noms grecs, et qu'importe cela ? Ne sait-on pas que la langue grecque était aussi familière que la langue latine à nos Provençaux? L'attestation de Pline ne suffit-elle pas ? Qu'on ne se hâte pas de m'accuser d'enthousiasme ; qu'on examine froidement : j'ai tout à gagner à cet examen. Parcourez simplement nos Musées d'Aix, d'Arles, d'Avignon; au bas de la plupart des socles veufs de leurs statues, des débris des frontons des monuments et des pierres funéraires antiques, au milieu des inscriptions latines qui les couvrent, vous trouvez cependant çà et là des inscriptions grecques. Nos médailles marseillaises n'en portaient pas d'autres, et par un reste d'habitude que les siècles qui se succédaient ne semblaient pouvoir déraciner, nos Provençaux, qu'on me passe ce mot barbare, grécisaient les noms romains. J'en appelle au témoignage d'un illustre archéologue : M. Mérimée lui-même a relevé à Avignon de ces inscriptions, dont les noms romains, tels que Quintus,

[1] Joseph Parrocel (des Batailles), peintre de Louis XIV, conseiller de l'Académie. Je pourrais ajouter son fils Charles Parrocel, professeur et conseiller de l'Académie, peintre de Louis XV, le plus habile peintre de chevaux que la France eût encore produit. Son dessin est plus correct que celui de son père, mais ses esquisses offrent la même empreinte et le cachet du génie méridional.

Herenius, Secundus, étaient suivis de désinences grecques, telles que Quintos, Herenios, Secundos. Cette confusion n'a donc rien qui nous étonne; mais il importe pour l'honneur du pays de la faire cesser.

Quelques auteurs latins ont pu aider à cette confusion, quand elle était naturelle pour le peuple. Ne voyons-nous pas de nos jours l'Angleterre, dans le bas peuple, donner le nom de *Frenchmen* à tous les habitants du continent qui mettent le pied sur son sol hospitalier? Je dirai plus : cette confusion était inévitable; nos artistes provençaux portaient eux-mêmes des noms grecs pour la plupart. A l'appui de cette assertion, j'en citerai le plus célèbre, qui, après avoir fait ses preuves dans les Gaules en y élevant le colosse de Mercure, érigeait à Rome une statue de Néron de cent dix pieds de haut. Zénodore était son nom.

La peinture seule, à cette époque, paraît avoir été quelque peu dédaignée. Les artistes dans cette branche des beaux-arts ne s'exerçaient guère que dans la confection des mosaïques dont il nous reste de nombreux spécimens qui témoignent encore de leur habileté; mais des tableaux peints, on n'en trouve aucun vestige. Les auteurs sont à peu près tous muets sur ce point; à peine citent-ils comme exception un chevalier et un proconsul romain qui s'occupaient de peinture [1].

Quoi qu'il en soit de ce dernier point, les arts, je l'ai dit, avaient acquis dans la Provence, alors que la Grèce était dégénérée, un degré de perfection presque égal à celui du siècle de Périclès.

Justin, dans son livre XLIII, nous en fournit la preuve. « Un si grand lustre, dit-il, fut répandu sur les hommes et sur les choses qu'il semblait, non pas que la Grèce eût émigré en Gaule, mais que la Gaule eût été transportée en Grèce [2]. »

[1] Turpilius, chevalier, et Antistius Gabeo, proconsul de la Gaule Narbonnaise, l'an 98 de notre ère. Fabius, surnommé Pictor, dont les ouvrages existaient au temps de Claude, vivait à Rome trois cents ans avant J. C.

[2] Justin, écrivain latin du deuxième siècle, le commentateur du Provençal Trogue-Pompée, dont il avait abrégé la grande *Histoire*, en traçant ces lignes semblait ne tenir plus compte de l'état des beaux-arts à Rome, ou en pressentir la chute prochaine.

En effet (voir Millin, *les Beaux-Arts en Angleterre*, page 239), « les auteurs

Paraphrasant cette citation de Justin, ou les paroles retentissantes de Sertorius, j'ajouterai avec M. Joseph Aycard, l'un des collaborateurs de l'*Encyclopédie nouvelle :* « Deux siècles s'étaient à peine écoulés depuis la conquête de César, que Rome n'était déjà plus dans Rome; elle était tout entière dans notre beau pays. »

Je termine ici, messieurs, cette première partie de mon discours; quant à ces époques lointaines dans lesquelles je vous ai entraîné avec moi, pour reconstruire leur histoire, je l'avoue, des documents plus précis que ceux sur lesquels je me suis appuyé sont rares, et bien qu'ils soient pour moi concluants, et qu'ils me paraissent irréfutables, c'est en méditant de plus en plus au seuil de ces splendides portiques, à l'ombre de ces monuments majestueux, aidé de ces indications éparses, échappées à la plume distraite des historiens de l'antiquité; c'est en considérant des chefs-d'œuvre tels que la Vénus d'Arles et le buste de la tête sans nez, types provençaux par excellence [1]; c'est en examinant ces médailles marseillaises, ces camées, ces vases antiques, ces

qui ont fait les recherches les plus utiles sont dans l'indécision pour fixer l'époque exacte de l'extinction des arts à Rome. Quelques-uns n'admettent aucune preuve de leur existence après les Gordiens; d'autres étendent l'époque de leur chute jusqu'au règne de Licinius Gallineus, l'an de l'ère vulgaire 268. »

D'après l'inspection des médailles, il est facile de constater que la décadence commence à se produire à Rome sous le règne de Marc-Aurèle, en 280; elle s'accentue de plus en plus sous les règnes de Philippe et de Gallien, pour devenir en quelque sorte barbare sous Dioclétien (313). C'est alors que Constantin transporte à Arles (308) le siége de son empire, et qu'il y établit son atelier monétaire. Les médailles qui y sont frappées, et dont j'ai parlé plus haut, attestent le degré de supériorité de nos artistes provençaux dans la gravure. Les types en sont purs et bien dessinés. Ce seul fait suffirait au besoin pour témoigner que les arts en Provence étaient toujours soigneusement cultivés.

[1] Quant à la *Vénus d'Arles* et au buste de la tête sans nez, que je réclame comme des œuvres provençales, je tiens de M. Fouque, habile peintre ayant vécu longtemps dans l'intimité de Pradier, que l'illustre sculpteur était de cet avis : « Ce sont des femmes du pays, disait-il, qui ont servi de modèles aux artistes qui les ont exécutées, et je suis persuadé qu'elles ont été sculptées à Arles même. » Et il se livrait à une savante dissertation sur la structure particulière à la race des femmes méridionales, qui venait donner toute autorité à son affirmation. Pradier a émis cette opinion chez madame Grange, fille de Réattu, le célèbre peintre d'Arles, en présence de Canonge, le poëte de Nîmes, et de M. Fouque, qui me l'a rapportée.

statuettes dont les Musées d'Avignon, d'Aix, conservent les précieuses reliques, arrachées au sein des décombres qui les avaient dérobées aux mains sacriléges des iconoclastes et des Sarrasins, que je me suis demandé, sans parti pris, sans préjugé de race, sans orgueil national enfin : Ces œuvres que nos historiens attribuent généralement aux Grecs, leur appartiennent-elles ? Avaient ils donc seuls le monopole de l'art ? Non, messieurs! Perçant la nuit des siècles où il demeurait enseveli, j'ai évoqué le souvenir de nos artistes ! Leur fantôme, resplendissant des clartés du génie méridional, que reflètent encore ces antiques et majestueux débris, m'est apparu ! Il est venu me confirmer, à quelques exceptions près, que c'était bien là leur œuvre; que l'esprit qui les animait ne s'était pas éteint; qu'ils l'avaient transmis à leur postérité [1].

Dans une savante dissertation sur une inscription grecque de Marseille relative à un gymnase existant dans cette ville, M. Egger, membre de l'Institut, président du congrès, en terminant, s'exprimait ainsi :

« C'est quelque chose de pouvoir constater que les institutions éphébiques contribuaient, chez les Massaliotes comme dans la Grèce orientale, à entretenir la force et la beauté du corps. On ne peut nier que la Grèce lui dut en quelque mesure d'avoir pu offrir de si excellents modèles au talent de ses artistes. *Or la Gaule colonisée par les Hellènes eut sans doute aussi ses écoles de peintres et de sculpteurs qui s'inspirèrent par l'étude de la nature, et l'on ne s'étonne pas que la beauté du corps humain fut, en ce pays comme en Grèce, entretenue et perfectionnée par une gymnastique intelligente.*

« Tout se tient dans la vie des peuples, et quatre lignes détachées de la base d'un monument perdu nous autorisent à restaurer par conjecture un ensemble de faits mémorables longtemps oubliés. »

J'ajouterai ceci : témoignant une fois de plus que ces modèles, à toutes les époques de notre histoire, n'ont jamais fait défaut à nos artistes, les institutions éphébiques ont pu voir leurs écoles

[1] Congrès scientifique de France, XXXIIIe session, t. II. p. 230. Aix, 1867.

publiques disparaître; mais leur souvenir n'a jamais été anéanti dans le peuple. Il n'est pas une commune de la Provence, et surtout du département de Vaucluse, qui n'offre encore, aux jours de ses fêtes patronales, le spectacle de ces jeux si chers aux Grecs, où les jeunes gens qui s'exercent de longue main viennent disputer les prix de la lutte, de la course et des trois sauts, qui tous sont exécutés par des hommes nus. L'hippodrome de Marseille, les arènes d'Arles et de Nîmes voient aussi parfois des athlètes émérites chercher à conquérir dans leurs enceintes les prix offerts aux plus vaillants. Ainsi donc, dans nos contrées, les jeux Olympiques ont laissé un écho qui se prolonge à travers les âges, et nos artistes n'y ont jamais, je le répète, en aucun temps, manqué de modèles pour s'inspirer et rester ainsi les esclaves de la vérité.

E. Parrocel.

XIII

DE L'HABITATION DANS LES TEMPS ANCIENS.

ASSYRIE-BABYLONIE.

(Chapitre extrait d'un travail de l'auteur sur l'*Habitation dans tous les temps.*)

Après avoir jeté un coup d'œil général sur les habitations des temps primitifs, avant toute indication bien déterminée de civilisation, habitations qui par conséquent peuvent être considérées comme les plus élémentaires, et dont on retrouve, du reste, la trace chez les peuples encore barbares, faisons un grand pas, franchissons un grand intervalle et essayons de pénétrer dans ces civilisations qui, bien que fort éloignées déjà des époques barbares, nous apparaissent avec des mœurs et des types tout empreints d'une physionomie extraordinaire et fabuleuse, et que nous pou-

vons considérer comme intermédiaires entre les temps primitifs et les temps historiques.

Parmi les civilisations de ces époques, ce sont surtout celles de l'Assyrie et de la Babylonie, ces parties du monde ancien voisines du berceau biblique et traditionnel de l'humanité, et dont les capitales Ninive et Babylone brillèrent successivement et même simultanément d'un si vif éclat, qui éveillent des idées de grandeur et de magnificence.

Ce que nous savions par les livres sacrés et par les historiens Ctésias, Hérodote, etc., des deux plus vastes cités dont l'histoire eût jamais fait mention et qu'on était tenté de traiter de fable, ou tout au moins de taxer d'exagération, se trouve confirmé par les découvertes archéologiques dont les emplacements de ces villes ont été l'objet depuis une quarantaine d'années.

C'est à l'aide de ces documents historiques et archéologiques qu'il est permis de se faire actuellement une idée de ce qu'étaient les habitations des peuples de ce pays.

On connaît la description donnée de la ville de Babylone par Hérodote, et plus tard rappelée par Diodore de Sicile.

Celle de Ninive offrait, en définitive, une grande analogie, et pour le but que nous nous proposons il suffit d'en rappeler les grands traits.

Enceinte d'une étendue considérable, entourée de murs d'une grande épaisseur. Tours et portes nombreuses. Rues alignées se coupant à angle droit. Palais et jardins magnifiques.

Ce qui frappe tout d'abord, c'est l'immensité de la ville. En se rendant compte des mesures données par les auteurs anciens, on trouve une surface si considérable qu'elle excéderait quatre fois celle de Paris. Mais il ne faut nullement s'imaginer que cette surperficie fut occupée seulement par des rues et des constructions.

On se tromperait gravement en comparant ainsi une ville asiatique et nos villes d'Europe.

L'enceinte dont il est question ne doit être, au fond, considérée que comme un vaste camp retranché où hommes et troupeaux prenaient asile.

En effet, une très-grande partie de cette surface contenait des

champs, des jardins, des campements et des lieux pour les troupeaux.

Mais, tout en tenant compte de cela, et se tenant en garde contre les exagérations poétiques des faits attribués à Ninus et à Sémiramis, dont l'existence même est problématique, et dont les légendes, dans tous les cas, n'apparaissent que bien plus tard, il n'est pas douteux, par l'inspection des restes qu'ont mis à jour les explorations modernes, que les villes ne fussent importantes et magnifiques.

C'est donc de ces restes irrécusables que nous allons nous inspirer pour chercher ce qui a rapport au mode d'habitation.

Bien entendu qu'on n'y a pas trouvé et qu'on ne peut guère espérer y trouver des maisons ordinaires, dont le mode de construction était trop simple et trop élémentaire, comme nous allons le voir, pour nous être conservées; mais on y a déjà découvert et relevé avec soin un certain nombre de palais dont les dispositions, toutes particulières à cette contrée, nous mettent bien en droit de nous faire une idée des demeures moins importantes.

Un trait aussi essentiel que remarquable, c'est d'abord la disposition générale des bâtiments sur une immense plate-forme élevée de six, huit et quelquefois dix mètres au-dessus du sol.

Au lieu d'enfouir la base de ces édifices jusqu'au terrain solide, les Babyloniens et Assyriens l'établissaient sur des éminences faites avec la terre d'alluvion qu'ils extrayaient des fossés creusés alentour. Et c'était d'autant plus praticable que ces palais étaient ordinairement établis sur les lisières de la ville, en des lieux où l'on avait aussi une vue plus étendue et un air plus sain.

Cette disposition toute typique pour cette région répondait, selon ma conjecture, à différentes vues.

D'abord, elle donnait à l'édifice un grand air de distinction en même temps que d'agrément; c'était peut-être un signe de noblesse d'avoir une plate-forme élevée, comme plus tard des tours aux châteaux. C'était aussi un moyen d'assainissement qui pouvait être fort utile dans ces grandes plaines; et enfin, c'était un moyen de défense, car les parements de ces terrasses n'étaient point en pente douce, mais en talus fort rapide.

Ces plates-formes étaient simplement en terre battue, comme je viens de le dire, mais confectionnées avec un soin tout particulier pour qu'elles fussent durables et assez solides pour supporter un édifice important.

La terre n'était pas simplement apportée et entassée; après l'avoir extraite du sol, elle était malaxée, corroyée comme la terre à briques, pure de tout mélange de pierre ou de sable, puis mêlée intimement à de la paille hachée à l'aide du piétinement des hommes et des animaux.

C'étaient des hommes chargés de hottes ou de paniers qui apportaient les terres; on ne voit sur les bas-reliefs ni bêtes de somme ni chariots employés à ce service. Ainsi, les terres n'étaient point jetées au hasard, mais formées en morceaux réguliers comparables à de fortes briques, et disposées par couches.

On les juxtaposait molles encore, et en se collant les unes aux autres, elles formaient une masse compacte.

Ces plates-formes affectent généralement la forme rectangulaire; cependant on en a observé quelques-unes dont les lignes sont brisées par des angles rentrants et sortants.

Portés de la sorte sur des collines factices, ces palais étaient, en réalité, comme une deuxième colline dans laquelle les salles étaient disposées parfois comme des sortes de grottes, et le plus souvent en de longues galeries.

Et ceci était commandé à la fois par la situation des lieux, par la nature des matériaux et par le besoin de se garantir d'un climat excessivement chaud à de certaines époques et humide à d'autres.

La pierre manque absolument dans les plaines d'alluvion de la Babylonie et de la Chaldée. Aussi les constructions du premier empire étaient exclusivement en terre et en briques séchées au soleil, avec emploi de lits de roseaux et quelquefois des chaînes de briques cuites, ainsi que le dit Hérodote.

Le bitume, qui abonde dans quelques parties de la Chaldée, était aussi employé dans la construction.

Les Assyriens, plus au nord que les Babyloniens, étaient loin d'être dépourvus d'autres matériaux plus résistants. Leur sol con-

tient même en abondance des pierres à bâtir et un albâtre gypseux dont ils se servirent pour les revêtements extérieurs. Mais, malgré cette différence essentielle du sol, les Assyriens n'en suivirent pas moins, par tradition, le mode babylonien.

Toutefois, ils préférèrent à la brique cuite une espèce de pisé composé de briques molles en terre, adhérant sans ciment, et reliées seulement par une légère couche d'argile humide dont les jointures ne paraissaient presque pas ; de sorte que, une fois séchée, la masse paraissait complétement compacte.

Les citations nombreuses fournies par la Bible relativement à l'emploi de la brique et de la terre sont en parfait rapport avec ce qui résulte de l'observation de ces constructions.

Ces indications sommaires sur la nature du pays et des matériaux mis en œuvre nous permettent maintenant de comprendre parfaitement les dispositions générales que furent conduits à adopter les constructeurs, et sur lesquelles je vais entrer dans quelques détails.

Le plan général est toujours le même, et il peut être facilement décrit dans ses traits principaux, en prenant pour types les plans des palais découverts en grande partie à Nimroud et à Koujoudjink.

C'est une succession de grandes cours rectangulaires autour desquelles sont différentes salles disposées en enfilade, sans passages ni dégagements.

Ces salles sont sur deux et quelquefois trois rangs, de sorte que celles du centre ne peuvent même recevoir de jour par la porte. Mais nous verrons plus tard comment elles étaient éclairées.

L'ensemble de l'habitation était divisé en trois quartiers distincts :

1° Le sérail, auquel il ne faut pas attacher le sens que lui donnent généralement les récits poétiques et quelque peu frivoles de l'Orient; c'était proprement l'habitation du maître, pour lui et pour ses réceptions (le selamlick actuel des Orientaux).

2° Le harem, corps de logis spécialement réservé aux femmes et à la famille.

3° Le khan, c'est-à-dire les dépendances.

Cette division n'a rien d'hypothétique. Non-seulement elle ressort bien des usages de la nation et de l'inspection des plans, mais elle subsiste encore avec une analogie très-frappante dans toute habitation de Bagdad et de Bassora.

Nous la retrouverons encore en principe, mais bien modifiée quant à la forme, dans la disposition des maisons grecques de l'antiquité.

Voyons ce que ces dispositions offrent de plus essentiel.

Les salles sont relativement étroites, de 5 à 6 mètres de largeur, rarement plus de 10 mètres; mais elles ont une longueur considérable (30 à 40 mètres) qui en fait de véritables galeries; et c'est ce qui constitue une des particularités les plus remarquables de l'architecture assyrienne.

Ce n'est pas que cette forme soit celle qui paraisse avoir été le mieux appropriée au goût, que l'on serait plutôt tenté d'attribuer aux Assyriens, pour des salles carrées ou au moins d'un rectangle peu allongé se prêtant bien mieux aux convenances de l'habitation et des réceptions; mais indépendamment d'une plus grande fraîcheur qui en était la conséquence, cette disposition a certainement été imposée par les nécessités de la construction elle-même.

Nous avons dit que les pierres étaient rares dans les plaines de la Babylonie et de la Chaldée.

Si les Assyriens étaient mieux partagés sous ce rapport, les bois de construction leur faisaient également défaut ou au moins n'étaient pas abondants, et lorsqu'on en employait pour les planchers, ce ne pouvait être que pour des portées relativement faibles.

Mais le plus souvent on avait recours à des voûtes qui économisaient les bois et qui étaient recouvertes d'argile battue sur laquelle on étendait des nattes ou des tapis.

C'est surtout pour la couverture que ce mode de voûtes devenait indispensable, et c'est là précisément une question qui a fort exercé la sagacité des archéologues.

Comment étaient faites ces voûtes, et même est-ce bien sûr qu'elles existassent?

La très-grande probabilité ressortait de la nécessité de la con-

struction; mais voilà l'embarras : c'est qu'on n'en trouvait pas de traces.

Non-seulement on ne trouvait pas, dans les débris, des pierres présentant l'appareil ou la taille nécessaire pour cela; mais on ne trouvait même pas de briques qui pussent être attribuées à cet usage. Cependant, en considérant avec plus d'attention ces débris, M. Place parvint à reconnaître des blocs d'argile présentant des formes courbes.

Ce fut une indication qui mit sur la voie, et cette découverte des voûtes assyriennes ne fut pas une des moins capitales.

On reconnut que les voutes étaient faites non en pierres, pas même en briques, mais en argile comme les murs.

Fidèles à leurs principes et à leurs traditions, dit M. Place, les Assyriens n'ont pas voulu changer de matériaux, même en exécutant la partie la plus difficile de la construction.

Ils composaient pour cet emploi des blocs d'argile de formes cintrées préparés comme de gros claveaux. Ces blocs avaient été préalablement soumis à une longue dessiccation, ce qui n'avait pas lieu pour les murs, et les joints en étaient remplis par un limon ductile qui faisait l'office de ciment et aidait à imprimer à la construction la courbe directrice.

Il en résultait que chaque voûte une fois séchée constituait une seule masse compacte paraissant n'être que le prolongement des murs.

Et, dans le tracé de ces courbes, on ne s'est pas toujours tenu au plein cintre; il semble, au contraire, que toutes les combinaisons aient été réalisées : cintre plein, cintre surbaissé, elliptique, etc.

Une inscription de Nabuchodonosor, relative à la restauration de la chambre de Merodach, dit : « J'ai donné à la coupole la forme d'un lis, et je l'ai revêtue d'or ciselé brillant comme le jour. »

Puis d'épaisses terrasses établies sur ces voûtes venaient les protéger de la pluie et du soleil.

Souvent aussi, quelques salles de forme carrée ont été recouvertes de coupoles hémisphériques, moulées en pisé comme d'un seul bloc, qui s'élevaient au-dessus du niveau des terrasses.

Et c'est ce qui est indiqué d'une façon positive par un fragment

de sculpture très-curieux, trouvé à Kojoundjik, qui représente un groupe de maisons.

Les coupoles d'architecture persane et arabe ont certainement la même origine assyrienne.

Nous pouvons bien voir maintenant qu'un tel système de constructions et de murs en terre pour la plus grande partie, de planchers en bois courts et épais, et plus souvent de voûtes chargées d'épaisses terrasses, avait pour conséquence naturelle de donner aux murs une très-grande épaisseur, plusieurs mètres (les remparts en avaient 24), et de donner aux salles une médiocre largeur comparée à leur grande longueur; ces deux choses qui caractérisent l'aspect d'un plan d'habitation assyrienne.

Et de là aussi le caractère pour l'ensemble de l'édifice de masses peu hautes s'établissant sur une base très-large : aspect de repos absolu.

Mais ces murs et ces voûtes ne restaient pas tout unis, au moins dans de si grandes demeures.

La simplicité élémentaire de la construction était dissimulée et ornée d'une manière en harmonie avec les ressources matérielles du pays et les convenances de l'habitation.

Voici en quoi consistaient ces procédés de décoration :

Les soubassements à l'extérieur et même souvent à l'intérieur étaient revêtus de plaques de pierres gypseuses ou marmoréennes d'une médiocre épaisseur, sur 2 à 3 mètres de côté.

Cette matière se prêtait facilement à la sculpture. Aussi ces revêtements sculptés s'élevaient parfois à une assez grande hauteur qui était divisée par zones couvertes de bas-reliefs, comme de longues processions, et que venait encore rehausser la peinture.

Au-dessus de ces soubassements élevés étaient des décorations en briques vernisées et émaillées.

Ces décorations émaillées formaient même le caractère principal de la décoration assyrienne, et l'usage s'en est perpétué même dans les monuments du moyen âge et modernes de la Perse, où ils jouent un rôle si considérable.

Quelquefois ces plaques sculptées ou ces décorations émaillées

étaient remplacées par des terres cuites moulées et peintes. Diodore cite, d'après Ctésias, des scènes de chasse qui d'après ce procédé décoraient le palais de Sémiramis et qui avaient quatre coudées de hauteur.

Les murs étaient aussi revêtus de stuc colorié et quelquefois de fresques proprement dites dont les contours étaient cernés par un gros trait noir ou blanc.

A ce mode de décoration s'en joignaient d'autres, par exemple de longs cordons en forme d'entrelacs ou de méandres ou de simples bandes rouges, noires ou blanches, que l'on retrouve dans presque toutes les architectures anciennes.

Mais un décor qui était bien propre aux Assyriens était celui composé de sortes de faisceaux de demi-cylindres verticaux engagés dans la maçonnerie, juxtaposés et se retournant en haut et en bas comme de grosses baguettes ou bien plutôt comme des troncs d'arbres assemblés d'onglet.

Il y avait encore un système primitif et étrange; c'était l'application, l'incrustation, dans le parement extérieur de la maçonnerie, de cônes en terre cuite dont la disposition formait des damiers, des losanges, etc., teintés de nuances diverses.

Enfin, la partie supérieure était terminée par des espèces de festons ou de créneaux en gradins, dont la disposition a été conservée par l'architecture arabe, qui offre plus d'un trait de rapport avec l'architecture assyrienne.

Dans les grands palais, les entrées étaient décorées de gigantesques figures de taureaux ou de lions à face humaine, qui étaient là à la fois comme décoration et comme symbole religieux.

A ce propos, on peut faire observer cette différence entre l'art des Assyriens et l'art des Babyloniens, que ces derniers, bien que plus habiles dans les sciences, ont été dépassés par les Ninivites dans le fini de la sculpture.

En Assyrie, la sculpture était l'art le plus en progrès en même temps que le plus original.

Pour finir de donner une idée de la physionomie générale extérieure du grand palais, ajoutons les archivoltes en briques émaillées, les palmiers à écailles d'or et des mâts terminés par des dis-

ques, signes apparemment de noblesse ou de distinction, toutes choses qui devaient donner à l'ensemble un aspect bien étrange, que Flandrin qualifie de « sauvage et élevé ».

Pour la décoration intérieure, indépendamment des revêtements en briques émaillées, des stucs et des peintures et fresques, on voit par quelques inscriptions que certaines parties étaient lambrissées, et ces inscriptions parlent de bois d'essences précieuses, telles que santal, cèdre, palmier, etc.

Les plafonds des petites salles qui n'étaient pas voûtées étaient également composés de bois précieux formant des caissons décorés d'incrustations d'or et d'ivoire mêlées aux peintures de fleurs et d'animaux.

Les poutres saillantes étaient revêtues de bronze, et il en était de même des colonnes des portiques, assez rares, du reste, qui imitaient parfois la forme des palmiers.

Les applications métalliques jouaient, on le voit, un rôle important et bien caractéristique dans la décoration assyrienne. Tout concourt, en effet, à nous montrer que le travail des métaux était alors un des plus perfectionnés et contribuait pour une grande part à l'embellissement des demeures et de leur mobilier.

Nous ne pouvons omettre de penser aux ouvertures pour éclairer et aérer les appartements; mais nous aurons peu de chose à en dire, car on n'en a pas trouvé de traces, et tout porte à penser qu'elles étaient fort rares à l'extérieur; quelques parties de l'édifice en étaient même complétement dépourvues.

Les pièces qui étaient dans le voisinage des cours recevaient suffisamment d'air et de lumière par les portes, qui sont presque toujours fort grandes; pour celles qui n'étaient pas dans ces conditions, elles étaient éclairées par des ouvertures pratiquées dans les plafonds ou dans les voûtes. Ces sortes de lucarnes paraissent avoir été abritées par des peaux de cétacés travaillées pour faire l'office de vitrage; il en est question d'une façon expresse dans plusieurs passages. Et c'est sans doute le sens que l'on peut donner à cette inscription :

« J'ai bâti dans la ville un palais couvert en peaux de cétacés, etc. »

Les cours servaient de salles de réunion dans de grandes circonstances et étaient alors couvertes de toiles ou d'étoffes formant un vélum qui les abritait du soleil.

Enfin, des tours ou pyramides fort élevées venaient compléter par leur hardie silhouette l'aspect extérieur de ces palais.

On en cite d'une hauteur de plus de 40 mètres divisées en sept étages disposés en retrait les uns au-dessus des autres et revêtues d'un stuc colorié d'une façon différente pour chacun.

Selon M. Lenormant, ces couleurs différentes auraient eu pour but significatif de rappeler les sept corps sidéraux.

Cette disposition fait souvenir des fameuses murailles d'Ecbatane, décrites par Hérodote et bâties par Déjocès vers 710 avant J. C.

Ces murailles, qui formaient une suite d'enceintes circulaires, étaient disposées de manière que chaque mur dépassait le précédent de la hauteur des créneaux, qui étaient distingués par une couleur différente. Ceux de la première enceinte étaient blancs, les deuxièmes noirs, les troisièmes rouges, les quatrièmes bleus, les cinquièmes verts, les sixièmes d'argent et les septièmes dorés.

Ces indications, sans doute, ne peuvent s'appliquer exactement qu'aux grandes demeures, aux palais, dont les maisons ordinaires devaient bien différer.

Si j'ai pris ces palais pour types, c'est pour avoir une base d'observations plus certaine et laisser moins de place à l'hypothèse.

Mais, quelle que soit la différence, même considérable, qui peut exister entre un palais ou une simple habitation, il n'est pas douteux qu'il doive s'y trouver néanmoins des rapports très-grands rendus indispensables par des mœurs analogues et les mêmes nécessités de construction.

La différence la plus notable ne peut être que dans l'étendue et la décoration.

De sorte qu'en résumé, pour l'habitation ordinaire, je ne crois pas devoir m'éloigner de l'hypothèse la plus probable, en disant que

ces habitations présentaient des murs fort épais construits en terre et briques; des salles étroites et longues disposées en enfilades autour d'un espace central, et le plus ordinairement un seul étage surmonté d'une terrasse composée d'argile battue, et enduite d'une forte épaisseur.

On accédait par une rampe extérieure à cette terrasse, qui était en partie abritée au moins par des bannes ou des tentes, pour qu'on pût y venir respirer le jour, et même y dormir la nuit pendant les grandes chaleurs.

GEORGE,
Architecte à Lyon.

XIV

DES ARTS INDUSTRIELS EN FRANCE AU MOYEN AGE ET A L'ÉPOQUE MODERNE.

Jusqu'à la fin du douzième siècle, la France et tout l'Occident subirent l'influence byzantine dans les arts industriels. Venise était le grand entrepôt où les matières premières du Nord s'échangeaient contre les soieries, les ivoires, les meubles, les bijoux, les verres coloriés, les ustensiles précieux qui arrivaient d'Orient. Les troubles et l'anarchie qui accompagnèrent l'établissement de la féodalité avaient ruiné les arts occidentaux, et le peu d'objets qui se fabriquaient alors dans l'ancienne Gaule, en Allemagne et en Italie, à l'abri de la protection des couvents, ne pouvaient avoir une bien grande originalité et devaient refléter le goût oriental. Du reste, Charlemagne, dans son essai de renaissance, avait surtout puisé ses éléments à Byzance et chez les Maures d'Espagne, dont les deux styles ont entre eux une certaine analogie; il eût été bien surprenant qu'avec de tels éléments les procédés byzantins ne dominassent pas entièrement sur l'art occidental.

Cependant, dès le treizième siècle, on constate qu'en France les

arts industriels s'affranchissent de cette influence ; ils ont leur style particulier bien caractérisé, et les corps de métier qui viennent d'être réorganisés créent une industrie locale avec ses procédés et son goût propre.

Aux bois et aux métaux de l'Orient succèdent les matières premières provenant du sol ; à l'ornementation de convention des Byzantins on supplée par l'imitation des végétaux de la contrée. En un mot, l'art et l'industrie se transforment en adoptant des modes locales et en rejetant les influences étrangères. Ce qui frappe quand on étudie les trop rares objets de cette époque qui sont disséminés sur le territoire ou rassemblés dans les musées et dans les collections particulières, c'est l'esprit judicieux apporté à leur fabrication, soit comme emploi de la matière, soit comme distribution des ornements. On ne rencontre pas de faux luxe ; la forme répond à la destination de l'objet fabriqué, et en général la main-d'œuvre l'emporte sur la valeur de la matière employée. On sent qu'une méthode sûre était suivie par ces artisans, et que l'art vrai régnait en maître au milieu d'eux.

Examinons si nous sommes aujourd'hui dans les mêmes conditions.

Si l'on devait juger de l'art industriel moderne par les œuvres que l'on voit étalées dans les expositions, on pourrait se croire en grand progrès ; malheureusement ce serait là un mirage : ces meubles, ces ustensiles, ces bijoux ne sont pas des objets usuels ; ils sont spécialement fabriqués pour les grandes fêtes de l'industrie par des maisons de premier ordre, dont le nombre fort restreint ne représente qu'une faible partie de la production générale. Celui qui vit en province et qui doit chaque jour faire appliquer cet art industriel, dont la France est encore à bon droit si fière, est bien forcé, à son grand regret, de constater l'insuffisance professionnelle de la plupart de nos artisans, tandis qu'au contraire il lui est donné d'apprécier la sûreté de main et le bon goût de leurs devanciers du moyen âge et du dix-septième siècle. Il serait injuste de dire qu'on ne produit pas actuellement des œuvres d'un grand mérite ; mais la majorité des objets fabriqués laisse à désirer comme goût et comme exécution matérielle. Pour ne citer que deux corps d'état, vit-on jamais productions plus baroques que la plupart des

meubles qui veulent imiter la Renaissance? Est-il rien de plus misérable que ces pendules en bronze ou en zinc fondu d'un style impossible et indéfinissable, où le mauvais goût le dispute à la grossièreté de l'exécution? Pour qu'on trouve à placer d'aussi singuliers produits, il faut qu'il y ait évidemment une dépravation du goût général; mais les ouvriers d'art, loin de réagir contre cette tendance, semblent au contraire l'encourager.

Cette situation tient surtout à un manque d'instruction spéciale auquel il semble possible de porter un remède efficace. Nos chefs d'atelier sont très-capables; nos ouvriers sont pleins d'intelligence, et malgré cela notre industrie artistique est loin de donner tous les résultats qu'on pourrait en espérer.

Il est intéressant d'étudier comment au moyen âge, à une époque où l'instruction n'existait pas, où les mœurs étaient d'une rudesse approchant de la barbarie, où l'état politique de la France n'était qu'une épouvantable anarchie; comment, dis-je, les arts ont pu acquérir cette puissance, cette logique, cette élégance qui n'ont guère été dépassées; tandis qu'actuellement, au milieu d'une civilisation presque complète, le marasme envahit nos arts industriels et nous force à rester de simples copistes des temps passés.

C'est surtout à l'institution du compagnonnage et des maîtrises que le treizième siècle dut les progrès rapides qui lui ont permis de produire des œuvres pleines d'une puissante originalité, dont l'ensemble et les détails sont si bien appropriés à leur destination. Tant que l'organisation première fut maintenue, l'art conserva son caractère de sobriété et de pureté primitives; mais lorsque les maîtres voulurent étendre leurs priviléges afin d'accroître leurs biens personnels, au détriment de l'intérêt de leur profession, l'émulation se ralentit, et la décadence ne tarda pas à apparaître.

Les économistes modernes blâment avec beaucoup d'énergie l'organisation des maîtrises au moyen âge; ils ont raison s'ils se placent au point de vue de notre société actuelle, où les sciences, les beaux-arts, l'industrie, l'agriculture, tiennent la plus large place; mais si l'on réfléchit à ce qu'était la société vers le onzième et le douzième siècle, on ne peut partager leur mépris pour des institutions qui ont eu pour résultat évident de relever le travail et de l'ennoblir. C'est à cette forte organisation que nous devons nos

progrès modernes, car c'est elle qui, en émancipant les arts et l'industrie, a fondé cette bourgeoisie savante et éclairée qui est aujourd'hui à la tête des nations. Avant de critiquer ces institutions, il faut songer à la situation qui était faite aux travailleurs dans l'antiquité et depuis la chute de l'empire romain.

Chez tous les peuples anciens, les Hébreux exceptés, le travail manuel était reconnu avilissant; il n'était exercé que par les esclaves. Les hommes libres ne pratiquaient que le métier des armes, et seule la tuerie humaine procurait de la gloire.

Si nous voyons chez les Grecs des artistes tels que Phidias, Praxitèle, Straton, Xénophile, Parrhasius et beaucoup d'autres, monter au Parthénon, recevoir les plus grands honneurs que la nation pouvait accorder, il n'en est pas moins vrai que dans l'illustre république, qui remplit le monde de sa gloire, l'Attique ne comptait que vingt mille citoyens et quatre cent mille esclaves, et que Corinthe avait quatre cent soixante-dix mille esclaves. Il est juste de reconnaître que les mœurs de la Grèce étaient douces, et que l'esclave faisait en quelque sorte partie de la famille; c'est ce qui explique comment, avec des institutions si défavorables en apparence, les arts purent arriver à un si prodigieux développement, et comment ce goût artistique trouva son application jusque dans les détails les plus infimes.

A Rome, chez ce peuple dur et avare, le travail ne fut jamais en honneur, et les arts eux-mêmes n'étaient pas cultivés par des hommes libres. Si l'on en excepte quelques hommes de génie qui surent gagner la faveur des princes et obtenir des honneurs mérités, il ne paraît pas que les artistes aient joui d'une grande considération sous les empereurs romains; ils étaient généralement confondus avec les artisans. Les Romains ne connurent que la guerre et la politique; tout ce qui était en dehors était du domaine de l'esclave; c'est à peine s'ils admettaient la littérature comme délassement de l'esprit. Nous connaissons les noms des artistes qui ont construit les principaux monuments de la Grèce; c'est à peine s'il nous en reste quelques-uns de ceux qui édifièrent les grands monuments de Rome. C'est qu'ils ne procédaient pas comme les premiers : ils établissaient la bâtisse, la carcasse de leurs monuments sur laquelle était ensuite exécutée la décoration,

par des affranchis et par des esclaves sous la direction des artistes grecs.

Or l'esclavage à Rome ne permettait pas à l'intelligence de l'homme de se développer, car c'était le plus dur, le plus tyrannique qui eût jamais existé. L'esclave n'avait rien, pas même son pécule, car son maître pouvait le lui enlever; pas de famille : il s'accouplait au hasard, et ses petits appartenaient au maître. Tel était le sort réservé à la classe des travailleurs auxquels étaient abandonnés les arts et l'industrie.

Cependant, la politique des empereurs et le christianisme avaient multiplié les citoyens romains et étendu l'émancipation de l'esclavage. A l'époque où l'Empire s'écroula sous les efforts des Barbares, les hommes de travail conduits par le clergé, qui se recrutait beaucoup parmi eux, commençaient à s'élever dans la hiérarchie sociale, et l'on voyait apparaître dans le monde cette classe moyenne appelée dans l'avenir à de si hautes destinées. L'invasion des Barbares, qui désorganisa tout, retint sous le joug les vaincus et retarda l'émancipation commencée; mais elle désorganisa aussi l'esclavage. Le Goth et le Vandale distinguaient peu entre la saie et la toge; le maître et l'esclave se trouvèrent rapprochés sous la commune oppression. C'est de cette époque que date le servage, qui est moins dur que l'esclavage, car le serf était attaché à la terre qu'il fécondait; c'était encore une matière vénale, mais il avait une famille, il ne quittait plus la chaumière où il était né et où les siens avaient vécu.

Pendant l'anarchie qui régna depuis la destruction de l'empire romain jusqu'à Charlemagne, l'état des arts et de l'industrie ne se modifia guère. Il y avait eu pourtant quelques velléités d'organisation qui furent confirmées et encouragées par ce monarque; mais la faiblesse de ses successeurs, ainsi que la force croissante et les exactions des seigneurs, empêchaient tout progrès dans le travail; enfin au dixième siècle les préoccupations de l'an mille n'étaient pas favorables à son épanouissement.

Quoique cette date tant redoutée passât sans bouleversement, les arts ne refleurirent pas davantage. Les violences de la féodalité, qui n'aimait que les combats et qui ne connaissait d'autres moyens de s'enrichir que le pillage, arrêtaient tout commerce et toute

industrie. Non contents de piller les campagnes, les seigneurs rançonnaient également les bourgeois dans les villes, dès que ceux-ci faisaient paraître un peu d'opulence.

Ce qui subsistait des arts et de la littérature au moment de la chute de l'empire romain s'était réfugié dans les monastères. Le clergé s'était fait le dépositaire des faibles connaissances intellectuelles de ces époques troublées; seul il n'était pas tenu de prendre les armes, et il était propriétaire d'une notable partie du sol; il n'y avait donc que lui qui pût s'occuper des choses de l'esprit.

Ce furent dans les couvents que s'assemblèrent les esprits élevés et délicats, et ce furent ces hommes, vivant en dehors de l'humanité, qui amassèrent les éléments d'une civilisation future.

C'est aux moines que l'on doit la plupart des monuments importants qui ont été construits entre le cinquième et le douzième siècle, et c'est dans ces mêmes édifices que se réunirent la plupart des corps d'état artistiques : verriers, imagiers, bijoutiers, orfévres, qui étaient occupés surtout pour l'Église et quelquefois pour les grands.

La méthode monastique, malgré le savoir relatif de ceux qui l'appliquaient, avait un grand défaut : elle était hiératique, et par conséquent fermée au progrès. Le clergé cherchait assurément le bien et le beau, ainsi que le témoignent les efforts des Cisterciens et des Clunisiens; mais il cherchait surtout une formule à appliquer qui pût servir d'archétype. Jusque-là rien n'est constitué ni défini; aussi les arts se ressentent-ils de cet état incertain; ils se traînent péniblement faute d'idées neuves et fécondes dont la hardiesse puisse hâter la marche du progrès.

Telle fut en peu de mots la situation du travail jusqu'à la fin du onzième siècle. Vers cette époque, un grand nombre de cités, exaspérées par les déprédations sans cesse renouvelées de la noblesse, s'insurgèrent pour obtenir le droit de s'administrer par des magistrats élus. Moitié par la force, moitié à prix d'argent, la plupart parvinrent, après des luttes plus ou moins acharnées, à se soustraire en partie à l'oppression féodale et à reprendre à peu près l'organisation des anciennes municipalités, qu'elles avaient reçue autrefois des Romains.

Lorsque les villes eurent recouvré une sécurité relative, par

l'organisation des communes, les arts et l'industrie, qui se confondaient alors, revinrent peu à peu aux mains des laïques. C'est de ce moment que datent les progrès étonnants accomplis dans toutes les branches de l'art; c'est aussi à cette époque que les corporations furent le mieux organisées. Ceux qui établirent les règlements de cette institution poursuivaient deux buts : ils voulaient protéger les droits des associations contre les entreprises seigneuriales et maintenir la main-d'œuvre au plus haut degré de perfection possible, afin d'empêcher le retour de l'affreuse décadence où l'art et l'industrie avaient été plongés pendant les sept derniers siècles. Si plus tard l'institution périclita, pour des causes qu'il serait trop long d'énumérer et qui sortiraient du cadre de cette étude, il n'en est pas moins indiscutable qu'elle a produit des résultats excellents dans l'architecture comme dans toutes les autres branches de l'industrie.

Jamais, depuis les Grecs, l'architecture n'avait été plus belle ni de plus nobles proportions, et ce qui nous reste des ouvrages de serrurerie, d'orfévrerie, de menuiserie, etc., démontre évidemment que ces maîtres avaient su se créer une esthétique parfaitement définie, qu'ils n'abandonnaient rien au hasard et qu'ils connaissaient on ne peut mieux la loi des contrastes et celle de l'harmonie des lignes et de la couleur. Leurs moyens étaient simples, mais parfaitement sûrs, et ils apportaient dans l'exécution matérielle une habileté qu'on n'a pas dépassée.

Les artistes du treizième siècle avaient d'autres idées et d'autres sentiments que les Grecs; ils cherchaient pour rendre leur pensée d'autres moyens que ceux qu'on employait du temps de Périclès; mais les sentiments qu'ils ont exprimés ont trop d'harmonie, les effets reproduits sont dus à des procédés trop semblables pour qu'on puisse nier l'existence d'une éducation artistique très-développée.

C'est à l'organisation du travail qu'on doit attribuer la perfection des œuvres de cette époque. L'apprenti devait passer un certain nombre d'années chez son maître, et celui-ci était tenu de lui donner une instruction professionnelle complète. Si le métier touchait aux choses de l'art, il devait savoir assez dessiner pour reproduire les modèles qu'on lui mettait sous les yeux, et il n'arrivait au compagnonnage qu'après avoir donné des preuves de son habileté.

Le compagnon devait travailler un temps déterminé chez les patrons avant d'obtenir lui-même la maîtrise; celle-ci ne lui était accordée que sur la présentation d'un chef-d'œuvre et après avoir démontré aux anciens maîtres, ses juges, qu'il était habile à commander comme à exécuter, qu'il connaissait toutes les pratiques de son métier, et enfin que son honorabilité était à l'abri de tout soupçon. Afin d'être certain que les élèves pourraient apprendre leur métier, on interdisait à un maître d'avoir plus de compagnons et d'apprentis qu'il n'en pouvait instruire. C'était d'une sage prudence à une époque où l'on avait un si grand besoin d'instruction et de perfectionnement.

Telle était succinctement l'organisation du travail au treizième siècle. On lui a reproché l'accaparement de la main-d'œuvre et les entraves apportées à la liberté; mais on n'a pas assez réfléchi qu'à une époque où l'instruction n'existait pas, où ceux qui savaient lire couramment et écrire sans trop de fautes d'orthographe étaient regardés comme des hommes instruits, il n'est pas étonnant qu'on ait imposé un temps d'apprentissage un peu plus long qu'on ne le fait de nos jours pour apprendre un métier, qu'on était tenu de savoir, et qu'il fallait bien réagir par des moyens énergiques contre l'ignorance et surtout contre l'insouciance qui en est la compagne inséparable. On n'avait pas alors, comme de nos jours, des ouvrages gravés où chacun pouvait, à défaut de capacités personnelles, puiser dans les idées des autres. Il fallait apprendre et savoir son métier; il fallait que maîtres et compagnons possédassent une forte éducation professionnelle et les traditions de l'art qu'ils exerçaient. C'est en effet ce qui existait; il y avait des artisans plus ou moins habiles; le goût n'était pas le même chez chacun d'eux; mais on sent dans tous leurs travaux une méthode certaine et une pratique sûre; l'ensemble a la forme voulue, le détail a sa raison d'être, l'ornement est à sa place, sobre ou exubérant, selon qu'il est nécessaire. Comme toujours, il se rencontrait des hommes supérieurs qui imprimaient à leurs œuvres un puissant cachet d'originalité: ceux-là servaient d'exemple aux autres; mais il faut bien le remarquer, si tous ne pouvaient les atteindre, tous étaient préparés pour les comprendre.

On a donc aux corporations l'immense obligation d'avoir su

réhabiliter le travail et d'avoir relevé les arts et l'industrie en imposant l'habileté professionnelle à ceux qui les pratiquaient. Si plus tard elles perdirent leur caractère fraternel, il n'en fut pas ainsi dès le début; loin de rejeter les étrangers, elles accueillaient au contraire à bras ouverts les artistes et les ouvriers habiles. Elles offraient un refuge aux faibles contre les forts; elles assuraient une protection efficace à toute une classe de citoyens; elles prenaient soin de leurs veuves, de leurs orphelins, ainsi que des vieillards, et elles exerçaient une censure morale sur les apprentis, sur les compagnons et jusque sur leurs propres membres, qu'elles forçaient à la probité commerciale.

Pendant tout le treizième siècle et pendant une partie du quatorzième, les arts et l'industrie furent dans un état de prospérité inconnue depuis l'invasion des Barbares; sans cette malheureuse guerre de Cent ans qui rejeta la France dans le chaos et dans l'anarchie, on ne sait à quel degré de nos périls nous serions arrivés. C'est aux horreurs de cette guerre et aux événements déplorables dont elle fut la cause qu'il faut attribuer la décadence de l'art à la fin du quatorzième et pendant le quinzième siècle. Cependant, si les procédés et le goût avaient dégénéré, ils ne s'étaient pas entièrement perdus, ainsi qu'on put le voir après le départ des Anglais et lorsque Louis XI eut rétabli un peu d'ordre dans le royaume. L'art du moyen âge avait sombré au milieu de cette épouvantable tourmente; mais l'Italie faisait revivre l'antiquité en la rajeunissant; elle avait su lui conserver sa majesté en lui donnant plus d'élégance; au moment où les successeurs de Louis XI entreprirent les guerres de la Péninsule, l'art de la Renaissance était à son plus haut degré de perfection.

Quoique déjà surannée, la vieille organisation des maîtrises porta encore ses fruits. Celles-ci envoyèrent leurs enfants étudier l'art si puissant que les Ghiberti, les Verocchio, les Raphaël ont immortalisé. Ils surent profiter des leçons des grands maîtres italiens et interpréter l'art nouveau, tout en gardant l'élégance et la sobriété qui sont les qualités natives du terroir français. Il suffit de comparer les œuvres des artistes des deux nations, pour reconnaître que tout en adoptant l'art nouveau, les Français ont su l'interpréter sans servilité et avec leurs qualités propres. La Re-

naissance italienne est exubérante et quelque peu boursouflée, tandis que les œuvres françaises conservent une grâce pleine de charme et de retenue.

Depuis deux cents ans, on n'avait pas vu pareille pléiade d'hommes intelligents possédant à un si haut degré le désir de s'instruire et de bien faire. L'antiquité est étudiée par tous; on la fouille, on la commente; ceux qui ne peuvent aller en Italie copient les dessins de ceux qui en reviennent; aussi que d'œuvres charmantes sont sorties des mains de nos artistes et de nos artisans! Cependant les procédés d'exécution sont déjà moins bons que précédemment; l'œil est plus flatté, mais la matière n'est pas toujours employée avec la logique et le soin que les artistes du moyen âge apportaient à leurs ouvrages.

Cet affaiblissement de la main-d'œuvre se fit sentir jusqu'au milieu du dix-septième siècle. Ce ne fut que sous le règne de Louis XIV que la France reconquit dans les arts la juste influence qu'elle avait exercée pendant plusieurs siècles. A dater de ce moment, toute l'Europe adopta le goût français, et l'on vit nos artistes jouir d'une réputation universelle.

Malgré ses encouragements et malgré les efforts qu'il fit pour relever les arts et l'industrie, Louis XIV ne fut pas moins la cause de leur ruine et de leur décadence. Ce monarque, pour faire face à ses nombreuses prodigalités, établit sur toutes choses des droits si onéreux que ceux-ci, ajoutés aux abus déjà nombreux de ses prédécesseurs, devinrent insupportables. Les guerres sanglantes qui engloutirent les capitaux et portèrent la dévastation sur de nombreux territoires, ainsi que la révocation de l'édit de Nantes, détruisirent les forces de la bourgeoisie. Celle-ci, qui avait été autrefois si libérale et si énergique, montrait alors un égoïsme étroit et cherchait son salut dans des prohibitions absurdes qui éloignait des corporations les hommes intelligents et éclairés. Cette institution, après avoir donné au travail une puissante organisation, dont le but principal était de maintenir la capacité des maîtres et des ouvriers, devint une entrave en organisant un privilége au profit de quelques familles. L'art et l'industrie se ressentirent de ces abus, qui devinrent tellement grands qu'une ordonnance de 1776, rendue sur le rapport de Turgot, en amena la suppression. Mais la

ligue des intérêts fut plus forte que le ministère; l'édit fut rapporté, jusqu'à ce qu'enfin la Révolution, supprimant tous les priviléges, rendit la liberté à tous.

A partir de ce moment, chacun put exercer telle profession qui lui plut sous sa propre reponsabilité. C'était bien de donner la liberté à tous; mais il aurait été nécessaire, pour qu'elle portât ses fruits, et en même temps qu'on supprimait les corporations, d'organiser une forte éducation populaire afin de venir en aide aux institutions nouvelles. On en eut sans doute l'intention, car de 1780 à la Révolution on ouvrit des écoles de dessin pour les artisans dans les principales villes, et il est probable qu'on n'en serait pas resté là sans les terribles événements qui survinrent et qui achevèrent la destruction du goût artistique en France.

Pendant vingt ans la vie des camps et le carnage des champs de bataille allaient remplacer l'école et l'atelier; c'est là que l'éducation de la jeunesse allait se faire, et c'est là aussi que devait périr une partie de l'intelligence future. Il faut bien reconnaître que les violentes émotions de la guerre civile auxquelles succédèrent les guerres à outrance de l'Empire, couronnées par deux invasions, ne poussaient pas aux délicatesses de l'art. La majeure partie des artistes avaient quitté leurs professions; ils étaient aux armées, dont beaucoup ne revenaient pas; c'est ainsi que la tradition se perdit. Du reste, le chef de l'État, qui absorbait tout de sa puissante individualité, appréciait peu les beautés artistiques, et puis il avait trop à faire pour s'en occuper; aussi n'était-ce pas de ce côté que les encouragements pouvaient venir.

Ce fut pendant cette période que brilla ce style auquel l'Empire a donné son nom et qui n'est que la caricature de l'art grec.

La Restauration, qui n'était pas très-difficile en fait d'art, l'adopta sans grandes modifications, et il se poursuivit jusqu'en 1830, époque à laquelle on put croire qu'une rénovation se préparait, et que les arts industriels suivraient l'impulsion donnée par le mouvement littéraire et philosophique. L'espoir fut déçu, et jusqu'à présent on est toujours à chercher sa voie. En fait de style, nous en sommes toujours à la confusion des langues; nous les adoptons tous, et il n'est pas rare de les voir réunis dans une même habitation, sans souci de l'harmonie et du bon goût.

Nous avons vu comment, au moyen âge, se formaient des compagnons dont l'habileté était incontestable, et comment cette éducation se maintint jusqu'à la Révolution avec plus ou moins de succès, mais toujours en produisant des œuvres originales, que nous sommes bien obligés de copier faute d'en créer de nouvelles. Depuis cette époque, l'instruction particulière donnée aux apprentis dans les ateliers est moins bonne qu'auparavant, et l'instruction populaire artistique ne s'est pas suffisamment améliorée. On a ouvert de nouvelles écoles de dessin, beaucoup pour la ville de Paris, fort peu dans les villes de province; mais jusqu'à présent on n'a pas encore songé à créer un enseignement populaire spécial pour les arts industriels.

Examinons, en peu de mots, comment se fait aujourd'hui l'instruction de l'ouvrier d'art. Lorsque l'enfant sort de l'école, il ne possède, presque toujours, qu'une instruction primaire insuffisante pour les besoins de sa profession ; il entre à l'atelier où il apprend la mécanique du métier et le maniement de l'outil. Mais le style, l'ornementation spéciale, les lois harmoniques ne s'apprennent plus. On ne trouverait peut-être pas en France vingt ateliers où ces matières soient enseignées aux apprentis. Le soir, il va à l'école de dessin. Ces écoles sont généralement divisées en trois sections : dessin géométrique et d'architecture, étude de la tête et du corps humain, étude de l'ornement. Ces trois branches ne s'étudient généralement qu'au point de vue matériel ; on donne à la main plus ou moins d'habileté, selon que l'élève est plus ou moins apte à comprendre et selon la méthode employée ; mais la main seule est instruite, l'intelligence n'y gagne rien.

Avec ce système muet les forts arrivent, quand ils suppléent par leur opiniâtreté à l'insuffisance de l'enseignement; ils passent un mois à trouver ce qu'une leçon de deux heures aurait pu leur apprendre. Quant aux moyens et aux faibles, qui avec un peu d'aide auraient pu faire des ouvriers ordinaires, ils restent insuffisants. Comme c'est le plus grand nombre, c'est avec certaine apparence de raison que chacun s'écrie que notre goût est bien malade, qu'il s'en va, et les faits semblent donner raison à ces déclamations.

Eh bien! non, notre goût n'est pas mort, notre talent artistique n'est pas dégénéré; nos artistes ouvriers sont tout prêts à tenir

plus haut que jamais le sceptre qui semble devoir leur échapper; mais il faut pour cela la lumière qui vivifie, il faut l'instruction professionnelle spéciale et populaire. Sans doute c'est beaucoup de conduire habilement ses outils et de manier la plume et le pinceau; mais ces talents n'acquéreront toute leur valeur que si l'on y joint un enseignement propre à éclairer l'intelligence qui doit guider la main. Nous sommes actuellement comme le singe de la fable, qui avait la lanterne et les tableaux et auquel il ne manquait que d'allumer pour rendre son spectacle intéressant. Nous avons le travail matériel, nous avons le dessin matériel, s'il est permis de s'exprimer ainsi; mais il manque à nos jeunes artistes de savoir comprendre les beautés des arts antérieurs, de connaître les détails d'un style, de pouvoir juger des motifs qui déterminèrent les artistes anciens à suivre telle règle ou telle autre, pour l'adoption de leurs profils et de leur ornementation; en un mot, il leur manque les éléments d'esthétique, sans lesquels on ne peut rien comprendre ni rien créer. L'étude du passé est indispensable pour la pratique des arts industriels, non-seulement à cause de l'éclectisme outré de notre époque, mais aussi parce qu'en appliquant l'ornementation des anciens styles, il faut connaître les raisons qui l'ont fait appliquer et qui ont souvent pour cause une nécessité d'exécution qui échappe aux ignorants.

On répète souvent que dans les arts industriels il y a deux parts bien distinctes à faire : en premier, l'artiste qui conçoit, et après, l'ouvrier qui exécute. C'est un aphorisme émis par ceux qui n'ont jamais pratiqué aucun art. Pour bien exécuter un modèle, il faut être à même de comprendre l'esprit qui l'a conçu, se rendre compte des effets et par conséquent connaître les causes. Le même motif exécuté par un ignorant ou par un ouvrier instruit ne rendra pas le même effet, parce que l'un aura la tradition, tandis que l'autre agira machinalement. De même, pour créer des œuvres logiques, il faut connaître les matières qu'on emploie, leurs qualités constitutives et décoratives, leur force et leur élasticité.

Ce qui a fait autrefois la force des corporations, c'est qu'elles ne laissaient pas de lacunes dans leur mode d'instruction, et qu'elles initiaient les compagnons à toutes les nécessités de leur art. Aujourd'hui, elles ont disparu totalement; il ne s'agit pas de

les faire revivre : ce serait inutile et même dangereux, car nous n'avons plus l'esprit des époques où cette institution brillait, et nous pouvons faire mieux sans avoir à redouter les mêmes abus.

On peut suppléer à cette lacune qui existe dans l'instruction de l'atelier par un enseignement public *ad hoc*. L'année dernière, M. Braquehaye, professeur à la Société philomathique de Bordeaux, nous entretenait du mode d'instruction qu'il donne aux élèves qui fréquentent ses cours. Cette instruction comble en partie la lacune qui existe dans l'apprentissage des professions artistiques ; elle comprend l'étude du dessin, complétée par des notions d'archéologie et d'esthétique; elle permet aux jeunes gens de saisir les relations qui existent entre les différents styles ou bien entre les diverses phases et les transformations d'un même style, depuis son apparition jusqu'à l'époque où il est abandonné.

Cet enseignement, qui aurait besoin de certains perfectionnements, s'approche beaucoup des écoles publiques d'art créées en assez grand nombre par l'Autriche. Il pourrait facilement être rendu général en France. Il suffirait d'annexer aux écoles actuelles de dessin une vaste salle, un hangar fermé, que les municipalités se feraient un plaisir de fournir et qui recevrait les copies des ouvrages les plus beaux, moulés en plâtre ou rendus par la galvanoplastie, suivant leur provenance et leur délicatesse. On y ajouterait des photographies et des dessins, à une grande échelle, devant servir à l'appui des leçons orales sur l'origine des arts et sur les différentes phases qu'ils ont subies depuis l'antiquité jusqu'à nos jours. L'État fournirait ces moulages et les professeurs. Les premiers ne sont pas bien coûteux, et les seconds se trouveraient facilement; car les érudits ne sont pas rares dans les villes importantes. Comme il s'agirait de commencer par les chefs-lieux des départements, on y trouverait tous les éléments de cours appropriés à cette destination. Le cours oral pourrait se partager en deux années embrassant l'ensemble des œuvres des différentes civilisations qui se sont succédé. Dans la première, on les étudierait d'une manière générale, et dans la seconde on les reprendrait dans les détails, avec une analyse des travaux des principaux maîtres, qui formerait ainsi un véritable guide pour l'étude des belles productions de toutes les époques.

Avec l'aide de cette instruction, les ouvriers pourront étudier fructueusement dans les musées les œuvres des temps passés; car jusqu'ici ces classifications savantes, mais presque toujours muettes, ne rendent service qu'aux hommes possédant déjà un savoir assez étendu.

Il ne s'agit pas, dans l'organisation proposée, de créer de nouvelles institutitions, mais seulement de généraliser celles qui fonctionnent déjà à l'étranger et qui donnent d'excellents résultats. Il y en a bien quelques exemples en France, puisque nous connaissons déjà l'école de Bordeaux, l'école nationale de dessin, de modelage et des beaux-arts appliqués à l'industrie de Paris; mais leur nombre est si restreint que ces écoles ne peuvent exercer qu'une influence particulière sur quelques artistes, et non sur l'ensemble des arts industriels. L'auteur de cette notice a pensé qu'il était utile d'intéresser tout le monde à cette œuvre, et particulièrement M. le Directeur des Beaux-Arts, dont le dévouement ne fait jamais défaut lorsqu'il s'agit d'améliorer le sort des artistes et de relever le niveau général de l'art. Notre pays est par excellence la patrie du bon goût, et il faut vraiment qu'il en soit ainsi, puisque, malgré notre organisation défectueuse, si on la met en regard de celle d'autres nations, nous pouvons encore produire des œuvres assez remarquables pour qu'elles soient admirées et pour qu'elles servent de types aux artistes étrangers. Mais il y a nécessité absolue de ne pas laisser le parasitisme de l'ignorance étouffer nos qualités natives, et surtout de ne pas laisser l'instruction de nos ouvriers du dix-neuvième siècle au-dessous de celle que recevaient leurs devanciers au moyen âge.

Les arts industriels sont une des gloires de la France, que les autres nations travaillent avec ardeur à lui enlever; chacun le voit, chacun le sent, et tous voudraient éviter à notre patrie ce nouvel échec. Il faut espérer que tant d'efforts ne seront pas perdus, et que nous pourrons conserver sans conteste le premier rang que nous tenons depuis si longtemps.

NOEL,
Architecte à Orléans.

XV

LES ORIGINES DE L'ENSEIGNEMENT PUBLIC DES ARTS DU DESSIN A LYON AUX XVIIe ET XVIIIe SIÈCLES.

« Deux choses toutes contraires », a dit depuis longtemps un moraliste, « nous préviennent également : l'habitude et la nouveauté [1]. »

L'organisation d'un enseignement public des arts du dessin, qui semble, à première vue, une affaire facile, a été et est encore une de ces entreprises humaines où les meilleurs esprits et les caractères les plus désintéressés se heurtent à des difficultés inextricables, souvent même à un échec certain. L'habitude veut, en France, qu'on n'innove pas, de crainte de froisser les intérêts ; la nouveauté, malgré ses charmes chez un peuple à l'esprit mobile, n'est acceptée qu'avec défiance.

Longtemps les artistes français eurent le souci de transmettre aux jeunes les secrets de leur art ; de nombreuses familles, où souvent toutes les spécialités étaient représentées par divers de leurs membres, se transmettaient de père en fils les meilleurs enseignements.

L'atelier était un centre de rayonnement où une place était ambitionnée par les jeunes adeptes et où le maître régnait avec la toute-puissance du talent et d'un prestige indiscuté.

L'égoïsme, qui ronge notre société moderne, se fit jour peu à peu, dès la fin du dix-septième siècle, même dans ces patriarcales institutions.

L'artiste se soucia moins de prodiguer aux autres les trésors de son expérience. Il éloigna le jeune homme du foyer domestique ; les élèves manquèrent de maîtres ; ainsi dut naître la pensée de l'école publique.

Thomas Blanchet, peintre de la ville de Lyon, avait conçu le projet d'établir dans cette ville, soit une académie de peinture et

[1] La Bruyère, *Des jugements*.

de sculpture, soit une école de dessin. Il avait même, si nous en croyons une délibération du conseil de la commune de Lyon, du 14 octobre 1689[1], obtenu des lettres patentes du roi et l'approbation du peintre Lebrun.

Il pensait que ces établissements, placés à Lyon sur la route de Paris à Rome, pourraient attirer ou, du moins, arrêter des peintres et des sculpteurs habiles qui procureraient plus tard à cette ville des avantages considérables.

Il mourut en 1689, avant d'avoir vu créer cette école qui eût été la première organisée en province.

Nous ne croyons pas que Blanchet ait obtenu des lettres patentes spéciales pour Lyon; la délibération consulaire dont nous avons parlé devait faire allusion aux lettres patentes et aux règlements enregistrés au Parlement le 22 décembre 1676, par lesquels les écoles académiques de dessin de province étaient mises sous la protection de l'Académie royale de Paris, dont Lebrun était le chancelier et principal recteur[2].

Ces lettres patentes et règlements constituent toute une organisation qui pouvait donner de bons résultats; une indépendance provinciale très-caractérisée empêcha sans doute à cette époque, de même que près d'un siècle plus tard, ainsi qu'on le verra tout à l'heure, la réalisation de ce plan.

D'un autre côté, on sait que l'Académie de peinture et de sculpture, par une jalousie bien condamnable, ne laissa alors fonder en dehors d'elle que la petite école de dessin des Gobelins réclamée par les besoins de la manufacture des meubles de la Couronne.

D'autres personnes, avant nous, ont raconté le mouvement qui se produisit, de 1702 à 1777, en province pour organiser un enseignement du dessin; nous constaterons encore ici que si l'état des esprits les portait à innover, les obstacles se dressèrent de toutes parts[3].

[1] Registre consulaire BB. 246, folios 120 à 122.

[2] Nous n'avons trouvé nulle part les lettres particulières pour Lyon, du 31 décembre 1676, dont parle M. F. Rolle : Jean-Baptiste Oudry, *Observations, avis et lettre de cet artiste sur l'établissement d'une école de dessin à Lyon. Archives de l'art français*, 2e série, tome II, pages 51 à 72.

[3] Ont précédé Lyon : Nancy, 1702; Toulouse, 1726; Bordeaux, 1744; Rouen, 1741; Reims, 1751; Marseille, 1753; Lille, 1755. Ont suivi : Lyon, 1756;

Quelques citoyens zélés projetèrent en 1751 d'établir à Lyon une Académie de dessin, où les jeunes gens pourraient travailler, d'après le modèle nu, sous la direction d'un professeur.

Le plan de cette école, qui paraissait si utile dans une ville manufacturière, fut présenté à M. de Gournay, intendant du commerce, lors de son passage à Lyon. Celui-ci ne dissimula point aux promoteurs de l'entreprise qu'ils rencontreraient des difficultés précisément de la part de ceux mêmes qui devraient être les plus intéressés à la voir réaliser, c'est-à-dire des dessinateurs de fabrique.

Les prévisions de Gournay ne tardèrent point à se justifier. Vingt fabricants dessinateurs, qui formaient ensemble les principales maisons de Lyon, s'élevèrent si formellement contre cette création que M. de Gournay transmit, le 25 septembre, leurs objections aux promoteurs. Ceux-ci s'empressèrent d'envoyer aux députés du commerce, le 28 décembre, un mémoire remarquable qui devait être mis sous les yeux de l'intendant du commerce :

« On a de la peine, disent-ils, à se persuader qu'un établissement tel que celui dont il est question puisse trouver dans cette ville la moindre apparence de contradiction; mais, pour peu que l'on réfléchisse sur la force des préjugés, sur le sentiment personnel, on s'apercevra facilement que l'habitude mal entendue de certains usages, l'intérêt particulier et le défaut d'examen sur ce que l'on veut introduire, sont les motifs, peu solides, de l'opposition que l'on témoigne. »

Nous n'entrerons pas en ce moment dans le détail des raisons techniques avancées à M. de Gournay; nous nous bornerons à expliquer que les amateurs proposaient de mettre l'école sous la protection et l'autorité de la *Société royale des Arts,* établie à Lyon par lettres patentes de 1713, 1724 et 1748; qu'elle nécessiterait une dépense de 3,560 livres à prendre sur les droits qui se levaient sur les étoffes de soie (arrêt du Conseil du 18 mai 1720), et qu'elle serait installée dans quelques-uns des jeux de paume de la ville, dont plusieurs étaient abandonnés.

Amiens, 1758; Grenoble, 1762; Dijon, 1765; Paris (école royale gratuite de dessin), 1766; Troyes, 1773; Vienne, 1775, et Tours, 1777. Nous ne pouvons toutefois garantir absolument ces dates; il faudrait pour cela nous livrer à un travail qui agrandirait par trop le cercle de nos recherches.

Les fabricants dessinateurs répliquèrent à ce mémoire par des observations qu'ils transmirent, le 30 mars 1752, au garde des sceaux, contrôleur général des finances. Après avoir démontré qu'une Académie publique de figure, comme on disait à cette époque, serait inutile, dispendieuse et *même dangereuse,* ils proposèrent la création d'une école de fleurs.

Nous ne pouvons résister à indiquer succinctement certaines des observations présentées par les dessinateurs; elles offrent de l'intérêt en se plaçant au même point de vue que ces Lyonnais, lesquels, comme à présent encore, considéraient, bien à tort, la plante et la fleur comme la seule base de toute décoration des étoffes.

Un jeune homme, disent-ils, consacrera quelques années à l'étude de la figure; rempli du préjugé, presque généralement adopté par tous les peintres, que la fleur est une bagatelle, on ne pourra le faire revenir de ces fausses idées; il essayera néanmoins, ne réussira pas, et finira par se dégoûter. Les manufactures n'auront donc pas profité de l'enseignement de la figure.

Il se présente, ajoutaient-ils, un danger d'une autre espèce : un jeune homme de la plus basse extraction, séduit par la facilité d'apprendre la figure, dédaignera de travailler à un art (la fleur) qui n'est qu'un métier.

Il méprisera une occupation où le génie n'est pas nécessaire. L'homme aime à s'élever; le jeune homme aurait été habile dans la fabrique; il ne sera qu'un mauvais peintre!

Les dessinateurs font enfin observer qu'avec un enseignement public on risque de former des artistes qui, trouvant à l'étranger des positions plus avantageuses que celles qu'ils peuvent espérer à Lyon, transporteront leurs talents à nos rivaux. Les auteurs de ces observations proposaient enfin le peintre Douet pour professeur de l'École de fleurs dont ils demandaient l'organisation.

Le peintre Jean-Baptiste Oudry [1] fut consulté deux fois dans ce grave litige, le 12 novembre 1752 et le 8 mai 1753, après la production des observations des dessinateurs. Il se rallia au projet d'établir une École de fleurs.

[1] Voyez : *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et sculpture,* II, p. 364 à 403. *Jean-Baptiste Oudry,* par Louis Gougenot.

M. de Gournay renvoya, le 27 mars 1753, tous ces mémoires et avis au prévôt des marchands de Lyon, Flachat de Saint-Bonnet, en le priant de communiquer le tout aux promoteurs de l'établissement d'une École académique de dessin, lesquels ne se découragèrent pas et poursuivirent leurs démarches.

Ils changèrent leurs batteries, et, abandonnant l'intendant du commerce, ils s'adressèrent à l'intendant général des bâtiments royaux et manufactures, et de l'Académie royale de peinture et sculpture, le marquis de Marigny.

Ils trouvèrent là un meilleur accueil. Le peintre Lépicié, ayant été consulté, approuva le mémoire des amateurs de Lyon, qu'il trouva *plein de justesse et de sagacité* (20 mai 1754), et l'affaire sembla marcher à grands pas vers une solution.

Il n'en fut rien : les prétentions de certains membres de l'Académie royale de peinture et sculpture découragèrent les auteurs du projet de Lyon, qui renoncèrent à l'attache officielle.

Il faut expliquer ici que le principal promoteur de cette entreprise fut l'abbé Antoine Lacroix (né le 6 décembre 1708, mort à Paris le 18 mai 1781), vicaire général du diocèse de Lyon en 1747 et obéancier de Saint-Just. Cet esprit distingué et infatigable ne reculait devant aucune démarche, accumulait mémoires sur mémoires et lassait ses contradicteurs.

C'est à lui qu'Oudry fait allusion dans sa lettre du 12 novembre 1752 : « D'ailleurs, dit-il, je me suis vu dans l'embarras de me trouver vis-à-vis d'une personne zélée et de beaucoup d'esprit, mais qui *ne me paraît pas être fort au fait de notre art,* en sorte qu'il m'a fallu prendre les choses par le fonds. Cela m'avait engagé d'abord à reprendre son mémoire pié à pié; mais ce serait devenu une discussion déplaisante..... »

On conçoit qu'Oudry, ce peintre qui sut tirer un si grand parti du paysage, des fleurs et des animaux, n'était point fait pour s'entendre avec un amateur qui ne considérait dans ces détails décoratifs qu'un des petits côtés de l'art, et qui voulait que les enfants de Lyon pussent trouver dans leur ville un enseignement général que les artistes de Lyon leur refusaient gratuitement et qu'ils étaient forcés d'aller chercher à Paris.

Un autre ordre de considérations s'imposait encore plus, en face

de l'absence presque complète de l'enseignement de la figure. Ce qui se disait en 1751 est encore vrai de nos jours : « Il est universellement reconnu que l'on ne peut bien dessiner le paysage, l'architecture, l'ornement, la fleur et les fruits, si l'on ne sait mettre une figure ensemble. Il est encore aussi certain qu'on ne peut copier correctement la nature qu'autant qu'on a dessiné d'après la bosse..... C'est dans les contours d'après le modèle nature qu'on apprend ce liant, ce moelleux qui se distinguent jusque dans la tige ou la feuille d'une fleur. »

L'abbé Lacroix pensait également à l'enseignement répandu parmi les jeunes gens de toutes classes chez lesquels les talents de chacun se développeraient dans la limite de son aptitude : « Cette académie publique, ajoute-t-il, donnera lieu à former dans le dessin une infinité de jeunes gens du peuple dans lesquels on aperçoit une inclination marquée pour cet art et qui restent sans secours par les dépenses qu'il faut faire. Ces mêmes jeunes gens, fils d'ouvriers fabriquants, devenus dessinateurs, seront une ressource infinie à leur famille, et, connaissant mieux l'essence du métier, ils en perfectionneront l'ouvrage. Elle procurera aussi de grands peintres, des sculpteurs fameux et d'habiles architectes[1]. »

Voilà pourtant la pensée d'un homme qui n'avait pas paru, aux yeux d'Oudry, *fort au fait des questions d'art!*

Oudry retardait, tandis que Lacroix avait devancé son époque. C'est l'école de dessin qui a formé, à la fin du dix-huitième siècle, à Lyon, la pléiade d'artistes qui ont été la gloire de la cité au commencement du dix-neuvième : Revoil, Richard, Grobon, J. J. de Boissieu, Grognard, Chinard, etc., etc.

On le voit, de tout temps plusieurs courants contraires se disputent la direction de l'enseignement dans les écoles publiques d'art. Les uns ne veulent qu'un enseignement étroitement industriel et servant les seuls intérêts du jour, comme le désirait Oudry; d'autres estiment qu'il ne doit porter que sur la figure; certains préco-

[1] Nombre de pièces de cette affaire sont aux archives de la ville de Lyon, série non cataloguée. M. F. Rolle en a publié une partie dans l'article que nous avons cité (note n° 3). Le surplus de celles qui ont servi à ce travail est aux archives nationales et aux archives du département du Rhône.

nisent la direction absolue d'une académie centrale; elle est vivement répudiée par les derniers.

Toutes ces vues sont marquées, les unes comme les autres, du sceau de l'égoïsme qui ne se rend compte de rien et ne voit pas au delà du cercle restreint des intérêts immédiats ou du goût personnel. L'enseignement des beaux-arts doit se constituer, au contraire, suivant les besoins généraux et la nature des écoles. L'abbé Lacroix l'avait compris : il voulait que son école naissante répondît à la fois à l'art et à l'industrie.

Cependant les années se passaient, et les besoins se manifestaient encore plus; d'un côté, il voyait avec une redoutable anxiété les manufactures lyonnaises, livrées à un seul genre de décoration par la fleur, tomber dans une dangereuse uniformité; et, de l'autre, personne ne voulait plus sacrifier gratuitement ses soins aux jeunes élèves.

Il avait consulté le ministre du commerce, et celui-ci ne s'était décidé à rien; il ne voulait pas en revenir à l'Académie royale qui imposerait le règlement et les obligations de 1676 par lesquels les officiers de cette Académie restaient les maîtres absolus de l'enseignement.

L'abbé Lacroix a consigné lui-même, dans une lettre qui nous est restée, le récit de ses derniers efforts [1] :

« De Lyon, le 16 décembre 1756.

« Monsieur (le marquis de Marigny), j'eus l'honneur de vous écrire il y a trois ou quatre ans, au sujet d'une Académie de dessin dont je suivois alors l'établissement dans cette ville; mes soins à cet égard ont eu peu de succès, et le zèle que je marquois pour la perfection de cette partie des Arts a rencontré bien plus d'obstacles que de secours. Je ne m'en suis pas rebuté, et présumant qu'il seroit peut-être plus facile un jour de décider le ministère à soutenir en forme d'école ce qui n'en seroit pendant quelque temps qu'un essay, j'ai engagé, Monsieur, un petit nombre de citoyens amateurs à subvenir aux frais du modèle,

[1] Archives nationales O'1923. Donné par Louis Courajod : *l'École royale des élèves protégés*, p. LX et LXI.

de l'appartement et de ce qu'entraîne après soy ce genre de travail. M. l'intendant (Bertin) a désiré s'associer à nous. MM. Frontier et Nonotte, de l'Académie royale de peinture, nous ont généreusement offert leurs soins pour placer ce modèle, et je me suis chargé de solliciter pour eux votre agrément. Nos succès mériteront peut-être de l'obtenir un jour, suivant les règles prescrites, et lorsqu'il nous sera permis d'établir sur des fonds solides une école qui n'a pour le présent qu'un secours préliminaire et l'envie de réussir sous vos auspices..... »

On le constate cette fois : il fallait encore l'agrément du contrôleur des bâtiments pour que Frontier et Nonotte, membres de l'Académie, pussent professer à Lyon.

L'École était fondée néanmoins par des sacrifices de douze généreux citoyens [1]. Le statuaire Perrache, Villione, adjoint, et Faure, professeur de géométrie, s'étaient joints à Frontier et à Nonotte pour former le corps enseignant; mais rien n'assurait l'existence sérieuse de ce premier établissement, qui coûtait déjà quatre mille livres par an pour les professeurs et pour le matériel.

Les limites de cette lecture ne nous permettent pas d'exposer les démarches et les luttes qu'eurent à soutenir les amateurs pour obtenir peu à peu une subvention qui s'élevait déjà à trois mille livres en 1760.

Un arrêt du conseil d'État, du 11 août 1780, donna enfin la vie à cet établissement sous le nom d'*école gratuite de dessin*, avec une dotation de cinq mille livres à prendre chaque année sur la caisse du receveur des parties casuelles.

Une des propositions qui faillit faire sombrer la nouvelle école avant cette consécration, et que nous ne pouvons négliger, fut celle que présenta en 1765 le dessinateur Philippe de la Salle, laquelle, se rattachant à l'ancienne idée d'Oudry, demandait la formation de l'école de dessin pour la fabrique des étoffes de soie et l'enseignement de la peinture des toiles peintes.

Philippe de la Salle, homme d'un talent et d'un mérite excep-

[1] L'intendant Bertin; Flachat et Saint-Bonnet, prévôt des marchands; l'abbé Lacroix, obéancier de Saint-Just; Mogniat, trésorier de France; Genève l'aîné; Soubry, trésorier de France; Monlong l'aîné; Gras, trésorier de France; Flachon; de la Cour l'aîné; de la Tourette, conseiller en la cour des monnaies, et Ménard.

tionnels (né à Seyssel, le 23 septembre 1723), avait reçu les premières leçons de dessin de Daniel Sarrabat, peintre de Lyon, et fut ensuite élève de Boucher.

Il était en route pour Rome, lorsqu'un négociant de Lyon, remarquant son aptitude particulière à la décoration et aux inventions industrielles, l'associa à son commerce et lui donna sa fille en mariage.

La Salle ne tarda pas à se rendre célèbre pour l'exécution des tissus brochés, et inventa aussi un nouveau procédé pour peindre les étoffes.

Le cordon de Saint-Michel et une pension de douze cents livres par an lui furent accordés pour récompense. Mais il arriva à la Salle ce qui survient à tous les inventeurs comme à tous les hommes plus soucieux de l'intérêt public que de leurs affaires particulières : il se ruina. Ses amis pensèrent alors utiliser ses talents pour l'enseignement de son art de telle façon qu'en lui accordant des honoraires pour ce travail, on eût en même temps un motif pour lui donner une indemnité qui satisferait peu à peu ses créanciers.

Peu disposé, par un amour-propre facile à comprendre, à ouvrir une école à Lyon, la Salle proposa de la former aux portes de Paris. Ce projet fut alors combattu surtout par ses protecteurs, auxquels se joignirent les membres du conseil d'administration de l'école de dessin naissante. Ces derniers avaient vite compris que la pension et la subvention accordées à l'école de la Salle (lequel réclamait six mille cinq cents livres) enlèveraient désormais à la leur tout espoir d'en obtenir une de plus.

La Salle, voyant que son établissement près de Paris nuisait à la réussite de l'affaire, consentit à son installation à Lyon, mais éleva la prétention de voir assurer d'une manière positive sa pension et la subvention pour le cas où les ressources sur lesquelles on devait les payer viendraient à tarir.

L'élévation de la somme (qu'on avait pourtant abaissée à cinq mille livres), la difficulté de se la procurer, soit par une allocation de la ville, soit par une assignation royale, soit par le bureau des colléges de Lyon, toutes ces circonstances, plus encore que le plan proposé par la Salle, firent renoncer à l'institution.

Nous ne savons comment expliquer pourquoi il ne fut pas entre-

pris de joindre purement et simplement l'enseignement de la Salle à celui de l'école de dessin. Ces deux genres se seraient complétés l'un par l'autre, et les frais de local simplifiés. Cette jonction s'indiquait si bien que les administrateurs de l'école l'avaient proposée dès le début, et qu'ils possédaient déjà un professeur de fleurs et d'ornement. De plus, la Salle n'entendait point commencer les élèves : dans son plan, il en prenait un nombre restreint, soit dans l'école académique, soit parmi les plus intelligents dans la fabrique; il leur faisait étudier la fleur naturelle, la mise en carte, puis la composition des étoffes. Enfin il se chargeait de vingt-quatre filles prises, soit dans l'hospice de l'Aumône générale, soit au sein de familles honnêtes et malheureuses, et il leur aurait enseigné à peindre les étoffes de soie unies, mélangées et moirées, et cela pendant six ans.

L'enseignement professionnel, à peine encore compris dans la période actuelle, existait donc déjà dans ces esprits distingués du dix-huitième siècle, dont nous venons de constater les vues et les projets.

Cette esquisse rapide d'essais et de contradictions, de luttes et de succès doit s'arrêter ici; elle n'est qu'une analyse, très-écourtée, d'un travail qui pourrait former plusieurs volumes [1]. Avoir signalé à la reconnaissance publique les noms de ces hommes éminents qui ont assuré la gloire et la fortune de leur patrie par la culture des arts, voilà le but que nous nous sommes proposé aujourd'hui dans cette lecture.

Lyon, le 20 mars 1878.

L. Charret,

Architecte, professeur à l'École des Beaux-Arts, président de la Société littéraire, historique et archéologique de Lyon; membre titulaire de la Société académique d'architecture, de la Société nationale d'éducation, de la Société de topographie historique de Lyon et de la Société florimontane d'Annecy.

[1] Nous possédons tous les éléments de ce travail, ayant copié ou fait copier tous les documents, lettres, avis, mémoires, discours, procès-verbaux, affiches, articles de journaux, etc., etc., depuis 1676 jusqu'à nos jours, relatifs à l'histoire des écoles et établissements de beaux-arts à Lyon.

XVI

L'ACADÉMIE DE PEINTURE ET DE SCULPTURE DE BORDEAUX.

ÉCOLE ACADÉMIQUE. — ÉCOLE GRATUITE DE DESSIN ET DE PEINTURE.

Les écoles où l'on enseignait les arts du dessin n'existaient pas dans les villes de province avant le règne de Louis XIV. Chaque corporation, chaque corps d'état, donnait lui-même à ses apprentis, à ses aspirants, à ses compagnons, les notions artistiques indispensables pour appliquer les arts à l'industrie; nulle école n'enseignait alors les principes de l'art proprement dit, ne formait spécialement des artistes.

Je ne veux pas rechercher si ce fut un bien ou un mal, que la centralisation qui succéda à cet état de choses, créant bientôt une sorte d'aristocratie dans l'art, que le talent ne sanctionna pas toujours : les artistes, sorte de patriciens, d'un côté; les ouvriers, la plèbe, de l'autre. Mais on doit reconnaître sans hésiter que l'unité de style qui caractérise si bien le long règne de Louis XIV est due surtout à cette ferme direction qui rayonnait de Paris sur la province sous l'impulsion des Lebrun, des Mignard, des Girardon.

Ce sont les exigences insensées de l'intolérante Académie de Saint-Luc, qui n'était autre que la corporation des maîtres peintres de Paris, qui provoquèrent la création de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Charles Lebrun, qui arrivait d'Italie, se mit à la tête des artistes, et bientôt l'Académie fut fondée. Mazarin, nommé protecteur en 1654, obtint pour elle des priviléges nombreux, et Colbert, qui avait succédé à Mazarin, fit fonder par le roi, en 1665, l'École de France à Rome, pépinière d'où sortent encore aujourd'hui nos meilleurs artistes; quelques années après, il faisait signer à Louis XIV une ordonnance qui autorisait dans les provinces la création d'écoles académiques de peinture et de sculpture. Ces écoles, dont Colbert était déclaré chef et protecteur, devaient être

conduites et administrées par les officiers de l'Académie royale, et Lebrun fut chargé d'en rédiger les statuts.

Un certain nombre de villes durent profiter des bonnes dispositions de l'Académie de Paris pour les artistes de province; mais je suis porté à croire que cette organisation gigantesque n'a pas été généralisée. Si elle eût rayonné dans tout le royaume, comme ses fondateurs l'avaient pensé; si toutes les forces artistiques de la France avaient pu être réunies à Paris en un seul faisceau, une heureuse influence sur l'avenir des arts eût été le résultat de cette conception digne de Lebrun et de Colbert.

Et en effet, n'est-ce pas le manque d'unité dans l'enseignement des arts du dessin; n'est-ce pas l'absence de règles dans les jugements portés sur les œuvres de la peinture et de la statuaire, qui, le plus souvent, faussent le goût et le jugement artistique dans les masses, depuis l'artiste jusqu'à l'ouvrier?

Qu'était-ce donc sous le règne de Louis XIV, lorsqu'il n'y avait ni chemins de fer, ni télégraphes; lorsque l'instruction même élémentaire était si rare, lorsqu'il n'y avait ni expositions, ni journaux? Aussi peut-on regretter que l'enseignement des arts du dessin, rayonnant d'un même point, tel que Lebrun et Colbert l'avaient conçu, n'ait pas pu s'organiser en France, et déposer dans le cœur de chacun de nos jeunes artistes les mêmes idées sur le beau, sur le vrai, que l'on a toujours enseignées dans les écoles de Paris.

Lebrun et Colbert avaient peut-être rêvé la plus belle organisation des études d'art en France; leur création était une sorte d'Université des Beaux-Arts; et aurait-ce été une mauvaise innovation? Qu'est donc notre enseignement universitaire? Est-ce que le maître d'école ne porte pas dans les communes les plus ignorées, et les mêmes principes, et les mêmes méthodes, qui sont préconisés dans les colléges des villes de province, qui sont enseignés dans les lycées de la capitale? Et pourquoi, si cette organisation est bonne pour les sciences et pour les lettres, serait-elle mortelle pour les arts? Pourquoi nos jeunes artistes ne peuvent-ils pas gagner leur diplôme de *bachelier ès arts,* au lieu de végéter, de s'user en poursuivant, sans guides, sans appui, la rude carrière artistique?

Je sais que de sérieuses objections peuvent être opposées à la théorie que j'expose; je n'insiste pas; mais il me semble qu'il y aurait moins d'artistes aux longs cheveux, dont le regard orgueilleusement perdu dans le vague ne s'est pas assez souvent abaissé sur les objets terrestres; je crois qu'il y aurait moins de ces mécontents, de ces incompris, si leurs premiers pas avaient été sagement conduits, s'ils avaient fait de solides études élémentaires, et si, surtout, on leur avait appris que l'art n'est pas tout sentiment, tout rêve, mais qu'il faut y joindre l'étude, c'est-à-dire le rude travail et l'austère abnégation. Le génie s'impose; mais le mérite, mais le talent ont besoin de guides sûrs et dévoués avant de se produire au grand jour.

Pardonnez-moi, messieurs, cette digression, qui ne s'écarte pas trop de notre sujet, puisqu'il s'agit de la fondation des écoles académiques de peinture et de sculpture, et revenons à la fondation de celle de Bordeaux.

On croirait qu'après l'approbation donnée aux statuts et règlements des écoles académiques, un grand nombre de ces écoles dût se former en France. Il n'en est rien; car, d'après M. J. Delpit, ni Lyon, ni Marseille, ni Toulouse, ni Rouen, n'auraient profité de cette sage mesure. Selon lui, Bordeaux serait la seule ville de province[1] qui, grâce à de vaillants artistes, aurait réussi à être dotée d'une de ces écoles qui auraient dû être destinées à avoir la plus grande influence sur le progrès des arts.

Existait-il déjà une école de dessin à Bordeaux? portait-elle même le nom d'Académie de peinture et de sculpture, lorsque Louis XIV « *octroya les lettres patentes de novembre* 1676 *pour l'establissement des Académies de peinture et de sculpture dans les principales villes du royaume* »? J'en doute fort, quoi qu'en ait écrit M. Lacour fils, ancien professeur de l'École[2]; je préfère admettre avec M. J. Delpit que la fondation de l'École date de celle de l'Académie de Bordeaux ou plutôt de l'École académique de Bordeaux.

[1] Fragments de l'*Histoire des arts* à Bordeaux. Actes de l'Académie de Bordeaux.

[2] *Musée d'Aquitaine.* T. III.

Quoi qu'il en soit, le 24 juillet 1688 et le 21 janvier 1689, M. le Blond de la Tour, peintre ordinaire du roi, était en instance auprès de M. de Louvois et de Lebrun, à l'effet d'obtenir la création à Bordeaux de l'une de ces écoles académiques, autorisées par l'ordonnance royale de novembre 1676. Les archives de l'École de dessin conservent encore deux lettres que Guérin, secrétaire de l'Académie de Paris, adressait à son confrère de Bordeaux, M. le Blond de la Tour ; et l'on peut juger par ces deux documents des entraves et des ennuis qui furent suscités aux artistes bordelais par de mesquines jalousies. Enfin, le 3 juin 1690, M. le Blond de la Tour recevait les lettres patentes de l'Académie royale de Paris portant établissement de l'École académique de Bordeaux, signées : MIGNARD, directeur; GIRARDON, DESJARDINS, DE SÈVE, COYPEL, recteurs, etc., etc.

Mignard, qu'on a dit si jaloux, avait succédé à Lebrun; oubliant alors qu'il avait été directeur de cette Académie de Saint-Luc, si hostile aux écoles et aux académies de peinture, il mit le plus grand zèle à satisfaire la demande des artistes bordelais, et c'est peu de temps après son installation qu'ils reçurent les lettres patentes si impatiemment attendues.

On peut voir le texte exact de ce document conservé dans les archives de l'École de dessin de Bordeaux. (Pièces justificatives, I.)

Un an après, par les soins de MM. le Blond de la Tour et Larraidy, un nombre suffisant de professeurs fut réuni, un local fut trouvé, et, le 29 avril 1691, l'Académie royale de peinture et de sculpture de Bordeaux fut constituée.

Mgr Louis d'Anglure de Bourlemont, archevêque de Bordeaux, avait été choisi par les nouveaux académiciens comme vice-protecteur de l'École académique, et ce fut là un choix des plus heureux.

L'archevêque de Bordeaux était non-seulement un homme éclairé, mais un ami des arts, et ce fut dans son palais archiépiscopal même que les premières réunions académiques eurent lieu. (Voir le texte du procès-verbal de la première réunion, Pièces justificatives, II.)

Le 13 août 1691, une délibération des jurats de Bordeaux autorisa les professeurs de l'École académique à établir cette école

dans l'une des salles du collége de Guyenne, à condition d'y faire à leurs frais les ouvertures et les fermetures nécessaires. (Voir Pièces justificatives, III.)

Les artistes bordelais, ainsi encouragés par les magistrats municipaux, se présentèrent en jurade, le 12 décembre de la même année, et prièrent les jurats de vouloir bien leur faire l'honneur d'assister le dimanche suivant à une messe solennelle qui devait être célébrée pour l'inauguration de l'Académie.

Les jurats acceptèrent, et le dimanche 16 décembre 1691, au bruit du canon et au son des cloches, le cortége sortit de l'hôtel de ville et se rendit à la chapelle du collége de Guyenne.

Les jurats étaient revêtus de leurs robes rouges; le chevalier du guet et ses archers les précédaient, ainsi que les hérauts, massiers, trompettes, huissiers, etc. Le procureur-syndic et le clerc de la ville fermaient le cortége. Enfin le gouverneur de la Guyenne et l'archevêque de Bordeaux tinrent à honneur d'assister à la cérémonie, qui fut célébrée avec une grande pompe. (Voir extrait du Registre de la Jurade, Pièces justificatives, IV.)

L'École fut ouverte le lendemain, 17 décembre. On inscrivit sur la porte : *Académie de peinture et de sculpture,* et les études furent immédiatement commencées.

Le 26 janvier 1692, deux membres nouveaux se présentèrent à l'Académie et furent agréés : M. le Blond de la Tour, fils du fondateur de l'École, et Lemoyne, sculpteur. Le premier dut faire, comme morceau de réception, un Christ en croix avec la Madeleine à ses pieds, sur une toile de un mètre de hauteur ; Lemoyne fit un portrait du roi de grandeur naturelle et en bois de noyer. Je ferai remarquer, à cette occasion, que la sculpture en bois était alors autrement considérée qu'aujourd'hui. Girardon, Puget et, comme nous le voyons, Lemoyne, la plupart des artistes enfin, savaient non-seulement travailler le marbre, mais ils modelaient la cire et taillaient le bois, matière aujourd'hui trop délaissée par les sculpteurs.

L'École était installée; elle fonctionnait régulièrement et commençait déjà un recueil d'objets d'art qui serait devenu un précieux Musée, si les tracasseries des agents du fisc n'étaient venues mettre son existence en péril.

Je ne citerai pas ici les lettres conservées aux archives de l'École de dessin et de peinture de Bordeaux, qui rappellent toutes les attaques dont l'Académie de peinture et de sculpture, sa mère, fut en butte de la part des traitants, depuis l'année 1692. Il suffit de savoir qu'après s'être adressée à l'intendant de la province et aux jurats, l'Académie de Bordeaux réclama, dans sa détresse, l'assistance de l'Académie royale de Paris. M. Guérin, secrétaire de celle-ci, toujours aussi dévoué aux artistes bordelais, pria M. de Labourdonnaye de suspendre sa décision jusqu'au retour du roi, alors à Fontainebleau, dont l'intention formelle, dit-il, est d'élever en France les arts de la peinture et de la sculpture à la plus haute perfection possible. Guérin fit signer cette lettre par Coysevox, Girardon et Coypel; mais elle resta sans résultat encore. Ce ne fut que le 12 janvier 1706 qu'un arrêt du conseil d'État, rendu à la requête de l'Académie de Paris, sur le rapport du sieur Fleuriau d'Armenonville, et dont l'expédition est contre-signée Leseurre, déchargea les membres de l'École académique de Bordeaux, et tous ceux des écoles que l'Académie avait établies dans d'autres villes (ce qui prouve que Bordeaux n'était pas seul à posséder une école académique), de leur contribution à la taxe spéciale, dont ils demandaient à être exempts.

M. Larraidy, qualifié *peintre ordinaire du Roy en son Académie royale de peinture et de sculpture de Bordeaux*, avait succédé à M. le Blond de la Tour; il professait encore en 1709, mais alors ne laissa plus de traces de son existence jusqu'en 1744.

C'est en 1744 que les magistrats de Bordeaux réorganisèrent l'École, et en 1752 que les jurats fondèrent trois prix : une médaille d'or et deux médailles d'argent.

Vers 1706, lorsque Larraidy professait à l'Académie, les études ne devaient pas comprendre seulement les travaux artistiques, mais encore les mathématiques; car dans une lettre qu'il écrivait à Mansart, le 21 avril 1705, il lui rappelait que trois ingénieurs sortis de l'École étaient alors au service du roi.

Vers 1752, la peinture, la sculpture et l'architecture étaient enseignées ainsi que la perspective et l'anatomie; mais, à côté de l'enseignement artistique, il existait un enseignement particulier,

qui, d'après M. Lacour fils, avait une grande importance : c'étaient les cours de pilotage que les jeunes marins étaient obligés de suivre pour être admis à naviguer.

Peu de renseignements existent sur l'ancienne École : on sait seulement que MM. Basemont, puis Lacour père et Leupold furent les derniers professeurs jusqu'à la Révolution.

L'École disparut encore au milieu de la tourmente; mais un homme de mérite veillait sur l'enseignement de l'art à Bordeaux, et l'on ne saurait jamais trop rappeler son nom : Lacour père, artiste distingué autant que professeur dévoué, ouvrit son atelier aux jeunes amis des arts; il prodigua les conseils et les encouragements, et ce fut lui qui forma les artistes bordelais dont tout le pays entier s'honore : Alaux, Taillasson, etc., etc., etc.

C'est au dévouement de Lacour, c'est à son abnégation, à son amour des arts et du pays natal; c'est à sa volonté ferme d'aider les jeunes, de former des artistes, que l'on doit la reconstitution de l'École actuelle. Lacour père, professeur par excellence, rouvrit les salles de l'Académie, et, non content de donner gratuitement l'enseignement qu'il savait si bien faire chérir à ses élèves, il fournit lui-même les fonds nécessaires à l'installation et à l'entretien de l'École, jusqu'à ce qu'enfin les Écoles centrales fussent fondées.

Les Écoles centrales ayant été supprimées et remplacées par les lycées, M. Lacour père insista auprès du conseil du département pour que l'École de dessin devînt publique et gratuite, car elle était destinée à rendre de grands services dans une ville aussi importante que Bordeaux, et c'est à force de persévérance et de volonté qu'il obtint l'établissement de l'École actuelle, dont il fut nommé directeur et dont il peut à plus d'un titre être considéré comme le véritable fondateur.

Ch. Braquehaye,

Professeur dirigeant l'École gratuite de dessin et de peinture de Bordeaux.

PIÈCES JUSTIFICATIVES.

I

« L'Académie royalle de peinture et de sculpture establie par lettres « patentes du Roy, vérifiées en Parlement, presentement sous la protection « de monsigneur le marquis de Louvois et Courtenveaux, conseiller du « Roy en tous ses conseils, ministre et secrestaire d'Estat, commandeur et « chevalier des Ordres de Sa Majesté, surintendant et ordonnateur général « des bastiments, arts et manufactures de France,

« A tous ceux qui ces présentes verront, salut. La Compagnie s'estant fait « représenter les lettres à elle ci-devant escrites par plusieurs peintres et « sculpteurs de Bourdeaux qui proposent de faire un establissement Acade- « mique dans leur ville, au desir et conformement aux lettres patentes du « Roy, portant l'establissement des Académies de peinture et de sculpture « dans les principales villes du Royaume, et règlement dressé à ce sujet, « du mois de novembre 1676, registrez au Parlement le 22 décembre en « suivant, après avoir examiné les délibérations particulières et résultats sur « ce projet dudit establissement, et voulant de sa part contribuer au zèle « que lesdits peintres et sculpteurs font paroistre de se perfectionner dans « leur art autant qu'il leur sera possible, a résolu et arresté, sous le bon « plaisir de monseigneur de Louvois, son protecteur, de consentir à l'éta- « blissement demandé par lesdits peintres et sculpteurs de Bourdeaux, à la « charge d'observer les règlements contenus esdites lettres patentes, et de « se conformer autant que faire se pourra, à la discipline qui s'observe « dans cette Académie royalle; à l'effet de quoy elle a ordonné qu'il lui « serait envoyé une expédition en parchemin du présent résultat, signé de « M. le directeur, de MM. les officiers en exercice, de MM. les recteurs et « adjoints recteurs, et des deux plus anciens professeurs, scellez de son « sceau et contre-signez par son socrétaire, et copie collationnée des lettres « patentes et règlements, qui pourront servir à leur établissement et à la « régie de leur compagnie. »

A Paris, le troisième juin mil six cent quatre-vingt-dix.

Signé : Mignard, Girardon, Desjardin, de Sève, Coypel, recteurs; Coysevox, Paillet, adjoints recteurs; Regnauldin, Blanchard, Houasse, Jouvenet, professeurs; Boulogne le jeune, P. Sève, N. de Plate-Montagne, J. B. Leclerc, Edelinck.

Et au dos sur le pli : *Visa :* Mignard.

Par l'Académie : Guérin.

(*Archives de l'École gratuite de dessin et de peinture.*)

II

« Aujourd'hui vingt-neufviesme d'avril, mil six cent quatre-vingt-onze, « nous soussignez composant l'Académie royale de peinture et de sculpture « établie à Bordeaux, estant assembiés dans le palais archiépiscopal confor- « mément à la délibération précédente, en présence de monseigneur l'Arche- « vêque de Bordeaux, notre vice protecteur, avons procédé à la nomination « et l'élection des professeurs et adjoints de laditte Académie et commencé « par nommer M. Le Blond de la Tour, pour premier professeur, en consi- « dération de son méritte et de ce qu'il a l'avantage d'estre du nombre de « ceux qui composent l'illustre compagnie de l'Académie Royale de Paris, « laquelle nomination a esté unanimement faite, ensuitte avons procédé à la « nomination des autres comme s'ensuit; le tout à la pluralité des voix.

Professeurs.

MM. Le Blond de la Tour, peintre.
Du Bois, sculpteur.
Fournier aisné, peintre.
Gaullier, sculpteur.
Larraidy, peintre.
Berquin aisné, sculpteur.
Bentus, peintre.
Thibault, sculpteur.
Du Clairc aisné, peintre.
Berquin le jeune, sculpteur.
Tirman, peintre.
Dorimon, sculpteur.

Adjoints à professeur.

MM. Fournié le jeune,
Du Clairc le jeune.
Constantin.

« Desquelles élections cy-dessus avons dressé le present procèz-verbal, « pour servir et valoir en temps et lieu, et à mondit Seigneur l'Archevêque « déclaré approuver lesdites élections. »

Signé : Louis, archevêque de Bordeaux; Le Blond de la Tour, Du Bois, Fournier, Larraidy, Gaullier, Bontus, Pierre Berquin, Jean Berquin, Duclairq, Tirman, Fournier, Duclercq.

(*Archives de l'École gratuite de dessin et de peinture.*)

III

Du 13 août 1691.

« Les maire, jurats, gouverneurs de Bordeaux, juges criminels et de « police, ayant égard à la request des sieurs Leblond de la Tour, Fournier, « Larraidy, Dubois et Berquin et autres peintres et sculpteurs, leur per- « mettent, conformément aux patentes de Sa Majesté, du mois de novem- « bre 1676, et règlement fait en conséquence et l'approbation de l'Aca- « démie Royalle de peinture et sculpture du 3 novembre 1690, d'establir « en la présente ville une Escole de peinture et sculpture : à ces fins, leur « ont concédé une salle dans le collége de Guyenne pour faire leurs exercices, « à la charge de faire toutes les fermetures nécessaires pour empescher l'inter- « ruption qui pourrait survenir, tant par les escoliers que principal et régent, et « qu'ils feront une ouverture à la grande rue, de sept pieds de hauteur et « quatre de largeur, et que les degrés qui y faudra faire seront en tout « enfoncés dans la muraille que faire ce pourra; en oultre, les fenestres du « costé du parterre seront fermées jusques au second grilhat, et que lesdits « peintres et sculpteurs pourront faire ouvrir, si bon leur semble, les deux « fenestres qui sont sur la rue, comme aussi de mestre une inscription sur « la porte, en ces termes : *Académie de peinture et sculpture*. Et pareille- « ment que, au cas que lesdits sieurs maire et jurats eussent besoing de ladite « salle, lesdits peintres et sculpteurs seront obligés de la quitter, et pour- « ront emporter toutes les peintures, sculptures et autres effets, pourvu « qu'elles ne soient attachées à la muraille, et à la charge de remettre toutes « les choses en premier estat. »

Borie, Carpentey, Daste, Eyraud, Lavaud, *jurats*.

(*Extrait des registres de la Jurade de* 1691; 5e 113.)

IV

Dimanche, 16 décembre 1691.

« MM. Les jurats estant assemblés dans l'Hostel de Ville, en exécution de « la délibération du 12 du courant, sont partis dudit Hostel revestus de « leurs robes rouges, précédés du chevalier du guet et de ses archers, du « héraut massié, trompettes et huissiers, et autres officiers accoutumés pour « se rendre dans la chapelle du collége de Guyenne, et assister à l'ouver- « ture de l'Académie de peinture et sculpture, comme estant patrons dudit « Collége et ayant donné la permission; là, où estant arrivés, ils auraient « esté placés au haut du balustre, du costé de l'Évangille, et monseigneur « le marquis de Sourdis, commandeur dans la province, s'y estant rendu,

« a esté placé au milieu du parterre; et Monseigneur l'Archevesque ayant « esté prié d'y assister par ceux de ladite Académie, aurait esté placé sur « le marchepied de l'autel, du costé de l'Épitre, en camail et rochet; où il « se fit un discours contenant le panégyrique du Roy, prononcé par l'abbé « Barré; et du costé des fenestres, il y avait le portrait du Roy sous un dais « élevé sur un trône et vis-à-vis de la chaire où l'on a accoutumé de pres- « cher, et la céromonie finie, lesdits seigneurs, jurats, procureur, syndiq « et clerc de ville, se retirèrent audit Hostel, au mesme rang et ordre que « dessus pour quitter leurs robes. »

Le 16 décembre 1691, la jurade était composée de : MM. d'Estrade, *maire;* d'Aste, Eyraud, Borie de Poumarède, Leydet, Jentille de Moras, *jurats;* de Jean, *procureur-syndic;* du Bosc, *élève de ville.*

XVII

UNE PAGE DE PEINTURE DU XVe SIÈCLE

DANS UNE ÉGLISE RURALE DU PÉRIGORD.

Colligite fragmenta ne pereant.

MESSIEURS,

La page de peinture que je vous signale était écrite dans une église rurale du Périgord. J'ai dû en fournir l'analyse à la dernière heure; et malgré les lacunes que vous aurez occasion de constater, je la donne sans crainte, soutenu par votre sympathique bienveillance de l'an dernier, et par l'intérêt qui s'attache au sujet principal, aussi rare, je crois, sur les murs, qu'abondant sur le bois des retables d'autel et les verrières de nos églises.

C'est au nord-ouest de l'arrondissement de Ribérac (Dordogne) que se trouve l'église paroissiale de Cumont, bâtie sous le vocable de Saint-Pierre-ès-Liens, et possédant dans son voisinage une commanderie, dont la chapelle était dédiée à saint Antoine.

Après avoir présenté à l'extérieur un portail à sept voussures, décoré des plus belles moulures de la seconde période romane, cette église offre au dedans, à l'intertransept, une coupole de dimensions assez restreintes, mais entièrement parsemée, dans le bas, de fleurs de lis, dans le haut, de croix de Malte, le tout, à

moitié effacé, peint à l'ocre rouge, sans enduit préalable posé sur le mur. A droite et à gauche de l'unique nef, s'élèvent deux chapelles, dont l'une bâtie postérieurement à la construction principale. C'est dans cette dernière, celle de droite, dédié à la Sainte Vierge, que se trouvent les peintures murales en question.

Il y a quelques mois à peine, à la suite d'importants travaux, les ouvriers mettaient à découvert différents sujets depuis trop longtemps cachés sous un ignoble badigeon. — Hélas! comme cette île de la Méditerranée presque aussitôt submergée qu'apparue, après avoir un moment remonté à la surface, ils se sont abîmés pour jamais sans doute sous les flots du plâtre, offrant ça et là quelques débris qui surnagent, tristes épaves du naufrage. Nous les avions entrevus; nous espérions les revoir et en jouir encore : c'est ce qui justifie notre profond regret. Ne vous y trompez pas, messieurs, c'est donc sur des peintures murales, à la détrempe, mutilées, à demi effacées et perdues par les injures du temps et des hommes, qu'en toute confiance, avec mon seul titre d'ami des arts, j'attarde un moment vos pas. L'artiste, dans sa poursuite de l'idéal, du beau, défini à si juste titre la splendeur du bien, ne doit-il pas considérer avec respect les vestiges du passé, pour y trouver les empreintes et comme les linéaments premiers de ses conceptions les plus nobles et les plus suaves?

Avant de signaler le sujet principal, faisons connaître les cinq sujets secondaires.

Auprès de la porte d'entrée de la chapelle, se tient debout le hideux squelette de la Mort; sur ses épaules repose la faux traditionnelle; sa main gauche supporte un crâne, et le bras droit vient de déposer à terre un panier rustique où les ossements et les crânes abondent. La haute stature du squelette, les lignes fortement accusées, d'un noir foncé; le ton jaune qui règne, la vivacité des détails, tout ici dénote moins une œuvre d'art qu'une prédication populaire pour les yeux, conforme à la pensée et au faire des quatorzième et quinzième siècles. De cette peinture, il ne reste plus rien; ensevelie sous le plâtre, la Mort dort son long sommeil.

Plus loin, en s'avançant vers l'autel, le même mur est occupé

par un second sujet également digne de remarque : on y voit encore une tête expressive, d'assez bon dessin, quoique déprimée, au front chauve, aux tempes ombragées par des cheveux rares et ondulés : le collet de la tunique s'aperçoit, replié ; et les épaules du personnage sont protégées, croyons-nous, par le chaperon du bourgeois ou par le capuce du religieux.

Avant de disparaître, un phylactère déroulait au-dessus sa légende explicative ; la pose, l'expression, l'orientation de la figure semblent désigner une scène historique, où le personnage portraité remplissait le rôle que devaient peut-être servir à déterminer et la banderole et le sujet du mur opposé, dont nous parlerons bientôt. La palette du peintre n'était pas surchargée ; seuls les tons rouges, gris et bleus apparaissent, et néanmoins quel charme en ce qui reste visible ! quel regret de ce qui ne se voit plus !

Le mur auquel se trouve adossé l'autel, et qui forme le fond de la chapelle, avait aussi reçu sa décoration picturale. Deux groupes situés, l'un à gauche, l'autre à droite de l'autel primitif, redisaient la dévotion à Marie des populations croyantes, mais non toujours crédules, du moyen âge ; ils ont aussi disparu ; peintures laborieuses à déchiffrer, néanmoins bien dignes d'être conservées, si j'en juge par l'impression produite sur moi, au premier aspect, mais qui, je l'avoue, n'est point partagée par un amateur distingué, quoique je sois heureux de la voir acceptée par un second, praticien à l'égal du premier.

Dans la scène que j'intitule *Marie mère des hommes*, la Sainte Vierge est assise, tenant sur ses genoux l'Enfant-Dieu, qu'elle présente aux personnages prosternés à ses pieds. Ici, rien de distinct ; à peine si les lignes permettent d'en saisir le plan, et d'y supposer l'Adoration des mages ou un motif analogue.

Dans la scène que je pourrais dénommer *Marie reine des anges*, nous sommes un peu mieux partagés ; la conception et l'ordonnance générale du sujet, les heureuses dispositions des groupes, la richesse plus grande du coloris mis en œuvre par le pinceau de l'artiste, je ne crains pas de le dire, le naturel des poses, tout concourt à captiver l'attention. On contemple avec bonheur Marie, les mains jointes, dans l'attitude de la prière, assise sur

un trône à plusieurs degrés; la main à demi perdue d'un personnage dont il n'a pas été possible de distinguer les traits, dans l'état de détérioration de la fresque, va déposer sur son front le royal diadème, aux applaudissements des groupes inférieurs disposés à droite et à gauche du trône largement découvert.

Montalembert a écrit sur la fresque inconnue, presque effacée aujourd'hui, de l'église du Saint-Suaire de Cadouin, en Périgord : « Mes yeux surpris crurent avoir retrouvé une page échappée au pinceau délicat des maîtres de l'Ombrie. » Pardonnez-moi, messieurs, de le répéter, et moi aussi, un instant, j'ai retrouvé comme la miniature du couronnement que notre Fra Angelico, du Louvre, a peint avec sa foi, son talent et son cœur ; rêve d'une ombre, dirai-je avec Pindare; le plâtre a tout recouvert; c'était une bonne vieille peinture, mais sans doute, avec tant d'autres choses, un peu trop lourde à supporter. . . . . par le mur. *Periere etiam ruinæ.*

Je passe au cinquième sujet. — Nous sommes en présence d'un thème sans analogie avec ce qui précède, à moins d'y trouver le pendant de l'œuvre du mur opposé, œuvre que j'ai qualifiée d'historique.

Mes conjectures reposent sur la mise en scène, sur l'attitude des figures pleines de vie et de mouvement, et sur un blason découvert. Quel est ce personnage qui nous apparaît en dehors des tentures de l'une des deux fenêtres ouvertes dans cette portion du mur? Est-ce un cardinal, avec le long manteau rouge dont il est revêtu des épaules jusqu'aux pieds? Mais il lui manque le chapeau, et son visage est à moitié encadré par les plis supérieurs du manteau qui semble se rouler en turban autour de la tête. Serait-ce un croisé, debout, mais pieux et recueilli, rendant grâces à Dieu, au retour de la Palestine? Il n'a point cependant l'escarcelle et le bourdon du pèlerin.

Pourquoi ces évêques et cette foule nombreuse qui les suit? Les visages se pressent, tournés vers le spectateur, ou plutôt vers le personnage peint sur le mur en face, et dont une légende déroulée nimbait la tête déjà décrite. Les évêques sont revêtus de la chape et portent la crosse et la mitre assez courte du quinzième siècle; ils s'avançent à la suite du chevalier pèlerin ;

on dirait une théorie antique, sortant du temple après l'oblation du sacrifice. Quel est, à droite et au bas des figurants, cet écusson mutilé dont la description suivante nous a été fournie par un amateur compétent :

« Écartelé, au premier d'azur, au chef losangé d'or, au deuxième (*effacé*), au troisième d'azur, à trois losanges d'or, posés en pal ; au quatrième de gueules (*un peu effacé*), mais sur lequel on distingue un cheval effaré d'argent. »

A qui appartenaient ces armoiries ? Pourquoi leur reproduction à cet endroit ? Les parties d'azur, losangées d'or, doivent se rapporter à la maison d'Aubeterre, voisine de celle de Cumont ; mais après : comment et par quelles familles compléter ce blason ? Les chefs de la fameuse abbaye de Charroux, diocèse de Poitiers, de la maison de Jaubert, ont possédé, m'a-t-on écrit, la seigneurie de Cumont, aux quinzième, seizième et dix-septième siècles. Que faut-il en conclure ? Ces peintures sont-elles dues à leur munificence, et auraient-ils envoyé l'artiste dans leurs possessions du Périgord ? L'ordre de Malte avait une commanderie située à trois kilomètres environ, au lieu appelé encore aujourd'hui Saint-Antoine, du nom de la chapelle. — Sont-ce les armes d'un commandeur ? Dès lors, à ce titre, pourrait-on reconnaître dans ce pèlerin un noble guerrier des croisades d'Espagne contre les Maures, revenu sain et sauf, après mille dangers, et ramené comme en triomphe par les évêques et le peuple, joyeux de son retour ? Je ne sais ; les documents positifs, et qui serviraient à éclairer la question, m'ont jusqu'à ce jour fait défaut ; mais, là encore, quel naturel ! quel intérêt ! L'idée du peintre est rendue ; les poses sont à la fois simples et hardies, les physionomies expressives, les proportions heureuses ; les manteaux, les chapes et les robes flottent sans roideur ; malgré la sobriété des couleurs, le mur s'anime ; il prend une voix, trop faible néanmoins pour être distinctement entendue ; c'est assez dire qu'ici, comme ailleurs, le plâtre inconscient a continué son œuvre de dégradation et de mort.

Je termine, messieurs, cette monographie par un exposé rapide du sujet principal, l'Arbre de Jessé, sujet auquel s'appliquent les qualités maîtresses que nous venons d'énumérer.

Avec ses dimensions de quatre mètres environ de longueur sur trois de hauteur, l'Arbre de Jessé occupe presque tout le fond du mur parallèle à l'autel ; mais une fenêtre de forme cintrée, inopportunément ouverte depuis de longues années, à un mètre cinquante au-dessus du sol, l'a mutilé au centre, et presque de la base au sommet. Plusieurs personnages, la Vierge Mère entre autres, ont disparu par cette mutilation; toutefois, que les débris qui subsistent offrent de charmes !

Majestueusement étendu à terre, plongé dans un sommeil extatique, Jessé repose, appuyant sur le bras droit son front endormi ; le corps est enveloppé tout entier d'un ample manteau ; de son côté entr'ouvert s'élance la tige de l'arbre, dont les rameaux espacés, d'un vert pâle, au feuillage largement épandu, supportent sans efforts les fruits symboliques, les rois ancêtres du Sauveur ; le front ceint de la couronne, établie sur la coiffure du temps, aux formes variées, et qui rappellent les miniatures du célèbre Bréviaire manuscrit de Bruxelles ; les épaules recouvertes par le chaperon de couleur bleue émaillé de noir, et le reste du corps drapé dans le manteau rouge ; une main armée du sceptre justicier, tandis que l'autre désigne, au sommet perdu de l'arbre, la fleur chantée par Isaïe. Chaque personnage émerge, à mi-corps seulement, d'une gaîne ou support ovale, en forme de corbeille ornementée de mailles formant losanges, ou de galons d'inégale grosseur. Les rois étaient chacun désignés par le nom inscrit au-dessus de la tête, en caractères renfermés entre deux lignes horizontales, et que je crois appartenir à la seconde moitié du quinzième siècle. Sur sept des rois encore visibles, on peut lire trois noms seulement : Jessé, Jéroboam, Ezéchias. Ici, nous trouvons à peine cinq couleurs sur la palette du peintre : le jaune comme fond et pour établir la fresque, le vert, le noir, le rouge et le bleu.

Nous devons l'avouer, c'est une gamme bien monotone et peu étendue que celle des couleurs employées par l'artiste ; mais n'a-t-il pas voulu dédaigner en quelque sorte les richesses matérielles du pinceau, pour faire resplendir l'idée chrétienne, réalisant ainsi, comme plusieurs dans ces âges de foi, la pensée de Gœthe que nous rappelons en terminant : L'artiste est à la fois l'esclave et le maître de la nature?

Je regrette, messieurs, d'avoir eu à vous soumettre un aussi grand nombre de points d'interrogation ; je ne m'illusionne pas sur les lacunes de mon travail ; la conclusion est loin d'en être satisfaisante et définitive ; je vous ai parlé des vestiges d'une fresque à peu près détruite, et quelque effort que j'aie fait pour en découvrir l'auteur, je ne puis le nommer aujourd'hui. D'autres viendront après moi, qui seront plus heureux, je l'espère. Quoi qu'il en soit, je n'oublie pas le vœu patriotique émis l'an dernier, hier encore rappelé devant vous, par M. le marquis de Chennevières, directeur des Beaux-Arts, lorsqu'il souhaitait qu'une part fût faite, ici, aux artistes provinciaux, dans nos lectures et dans nos communications verbales ; tout me donne lieu de penser que cette page de peinture murale que j'ai placée sous vos yeux est l'œuvre d'un peintre de notre province ; et parce que je ne pouvais dire son nom, devais-je garder le silence sur un travail original, longtemps enfoui sous une couche d'enduit, remis à la lumière pour un jour seulement, et de nouveau perdu pour jamais ? Après avoir consulté les cartulaires de l'abbaye de Charroux, pour ne parler que de ces pocuments, qui sait si, à l'une de nos prochaines sessions, quelque chercheur fortuné n'aura pas la joie de vous révéler l'existence d'un peintre poitevin ou périgourdin du quinzième siècle !

Celui-là me saura gré d'avoir saisi l'apparition furtive d'une œuvre qu'on aurait dû laisser dans son intégrité. C'est ainsi qu'en façonnant des anneaux distincts, on n'a plus ensuite qu'à les rejoindre pour former une chaîne. A ce point de vue, les quelques lignes que je viens d'écrire pourront n'être pas complétement inutiles.

La Roche-Chalais, 14 avril 1878.

A. Cheyssac,
Curé, ancien maître de chapelle
de la cathédrale de Périgueux.

XVIII

NOUVELLES APPLICATIONS DE LA PHOTOGRAPHIE.

Au moment où la plupart de nos sociétés artistiques et archéologiques des départements répondent avec tant de zèle à la pensée de M. le directeur des Beaux-Arts, en s'occupant de l'Inventaire général de nos richesses d'art, il me semble opportun d'apporter ici quelques indications purement pratiques, relatives aux moyens qui me paraissent les meilleurs à adopter en vue de la reproduction et de la vulgarisation des richesses artistiques de la France.

Les divers mémoires et travaux qui ont été communiqués à cette section du congrès ont montré toute l'importance que prend de jour en jour la photographie, dans tous les cas où l'on veut obtenir des reproductions vraies et pour ainsi dire authentiques des objets d'art et des monuments historiques.

Il s'agit de bien s'entendre sur les moyens les plus propres à la confection des planches de l'immense recueil qui est en voie de formation.

D'abord, cela va de soi, il faut exclure tous les procédés photographiques fournissant des épreuves délébiles.

Dans l'état actuel de cet art, on se trouve en présence de quatre procédés stables très-remarquables, pouvant, selon les cas, s'adapter plus ou moins bien aux effets à obtenir.

Ce sont : la photoglyptie, la phototypie, l'héliogravure et enfin la photochromie quand on désire des planches polychromes.

La photoglyptie donnant des images formées par une matière colorante, stable, diluée dans de la gélatine, produit des effets de transparence que l'on demanderait vainement aux procédés usant de l'encre grasse typographique.

Elle convient donc surtout aux reproductions des émaux, des pierres précieuses et des cristaux.

Seulement elle ne peut s'imprimer avec marges et nécessite

un montage, ce qui est d'ailleurs sans grand inconvénient, dès que le résultat est meilleur.

La phototypie et l'héliogravure ont dans leurs produits beaucoup d'analogie; toutes deux emploient l'encre typographique, et les impressions s'opèrent distinctement sur le papier choisi et avec telles marges que l'on peut désirer.

La différence qui distingue ces deux procédés consiste en ce que l'un, la phototypie, est la reproduction immédiate, absolument directe et sans aucune retouche, du cliché photographique fourni par l'original, tandis que l'héliogravure procède par voie indirecte; il faut contre-mouler la gélatine, provoquer un dépôt galvanique de cuivre sur cette contre-épreuve, et puis employer des mains fort habiles à retoucher cette planche galvanique dont l'impression, à l'état naturel, ne donnerait qu'un résultat très-incomplet et d'un aspect désagréable.

La phototypie coûte infiniment moins cher, puisque la formation de la planche d'impression ne nécessite qu'une simple insolation sur une couche de gélatine bichromatée, tandis que l'héliogravure, pour établir une planche, demande un assez long temps et des soins minutieux.

Une planche phototypique donne facilement un tirage de mille épreuves par jour, tandis que la planche gravée héliographiquement ne peut être imprimée que lentement et par des ouvriers d'une expérience éprouvée et fort rares en province.

A peine une planche d'héliogravure peut-elle être tirée à soixante ou soixante-dix exemplaires par jour.

L'avantage de l'héliogravure, c'est de fournir une planche dont on peut tirer, suivant les besoins, tel nombre d'épreuves que l'on désire.

La phototypie ne produit pas de planche, et c'est le cliché négatif qui, dans ce cas, en tient lieu. Il suffit, avec ce cliché, le jour où l'on a de nouveaux tirages à effectuer, de faire, par insolation, une nouvelle planche en gélatine qui se trouvera détruite et sans grand dommage après le tirage.

Ces deux procédés s'appliquent surtout aux reproductions des dessins, statues, médailles, monuments, et à tous objets où la ligne joue un rôle plus important que la transparence.

Restent les impressions polychromes. La chromolithographie a été le moyen employé jusqu'ici pour ce mode de reproduction des objets d'art avec leur couleur.

Nous pensons qu'elle est appelée à rendre encore de grands services à la multiplication graphique des œuvres à vulgariser, mais qu'elle doit emprunter à la photographie la fidélité, l'exactitude du dessin qui jusqu'ici lui ont fait défaut.

Une chromolithographie peut être une œuvre d'art, un chef-d'œuvre même ; mais pour l'objet qui nous occupe, il faut, autant que possible, se passer de l'interprétation personnelle et rendre l'objet tel qu'il est.

La photographie ne saurait tromper, et si elle se complète par les couleurs locales et fondues, on aura, autant que faire se peut, le rendu le plus exact.

C'est pourquoi nous croyons la photochromie, qui est une combinaison des procédés les plus perfectionnés de la photographie et de la chromolithographie, appelée à produire les résultats les plus complets et les plus susceptibles de rendre l'objet tel qu'il est dans toute sa réalité.

Selon les effets à produire, c'est la photogravure ou la phototypie d'une part, et la photoglyptie d'autre part, qui doivent se combiner avec la chromolithographie.

Les spécimens que j'ai l'honneur de communiquer à l'honorable assistance sont de nature à expliquer ma pensée mieux que tout ce que je pourrais ajouter sur ce sujet.

On s'est occupé, sur l'invitation de M. le marquis de Chennevières, des formes les plus convenables à adopter pour l'Inventaire de nos richesses d'art. Ces quelques explications me paraissent entrer dans le même ordre d'idées, et arriver comme un complément des plans et projets relatifs à l'exécution de ce grand ouvrage élevé à l'honneur de notre pays.

J'ai négligé de parler des lithographies et gravures exécutées à la main. Ces œuvres d'art, en dépit de la photographie, n'ont rien perdu de leur valeur et de leur utilité ; seulement, il n'y faut recourir, pour un inventaire artistique, que dans le cas où toute reproduction photographique est impossible, sous peine d'être exposé à substituer des œuvres personnelles plus ou moins

bien interprétées à un moyen automatique rendant avec exactitude les objets représentés.

Je sais que la plupart des membre du congrès sont déjà bien au courant de ces questions de reproductions graphiques; mais les relations suivies que j'ai avec un grand nombre de savants et d'artistes m'ont démontré qu'il n'est pas inutile de s'occuper de la question qui a fait l'objet de cette communication rapide; rien, d'ailleurs, n'entre mieux dans le domaine d'une section des Beaux-Arts que l'exposé des méthodes les plus aptes à rendre d'une façon indélébile et avec la vérité la plus complète les objets d'art dont il est d'un haut intérêt de faciliter l'étude et d'accroître la vulgarisation.

Léon VIDAL,
Délégué de la Société de statistique de Marseille.

XIX

ERREURS PUBLIÉES DANS LES NOTICES BIOGRAPHIQUES SUR L'ARCHITECTE LOUIS.

L'architecte Louis, malgré sa grande célébrité, attend encore une biographie plus en rapport avec les phases de sa carrière, aussi brillante que douloureusement agitée.

MM. Gaullieur-l'Hardy, Marcellin, Vaudoyer, de Lamothe et Detcheverry ont, il est vrai, publié déjà des notices sur Louis; mais toutes ces notices, empreintes d'un vif intérêt, ne traitent particulièrement que de la construction du Grand Théâtre de Bordeaux, la plus belle page de la vie du célèbre architecte, qui ne compose pas, à elle seule, tout l'œuvre de l'artiste et sur laquelle il reste encore bien des choses à dire.

En dehors des faits relatifs à l'élévation du plus beau monument de la ville de Bordeaux, on ne trouve, dans les écrits dont je viens de citer les auteurs, qu'une nomenclature incomplète et parfois

autive sur les autres travaux de Louis, et rien ou presque rien sur son origine et ses premières études. Puis, jusqu'à ce jour, l'époque de la mort de cet artiste a été diversement et faussement déterminée. Sur la foi d'une tradition, la fin de cet homme célèbre était présentée sous une couleur romanesque; on le faisait mourir de misère et de chagrin dans le fond d'un hospice, comme le Tasse, Chatterton ou Gilbert. Cette poétique version a été mise à néant par la publication d'un acte authentique inséré dans le VIe volume de la *Société des Archives historiques de la Gironde,* en 1865. Néanmoins des ouvrages nouvellement parus, des Biographies générales, des Dictionnaires historiques, que tout le monde consulte, reproduisent toujours les plus graves erreurs sur la vie et les travaux du grand architecte. En attendant la publication d'un livre que je prépare depuis longtemps sur *Louis, architecte du Grand Théâtre de Bordeaux; sa vie, ses travaux et sa correspondance,* — je vais hâtivement signaler les faits erronés qui ont crédit aujourd'hui dans le monde des arts.

D'après M. Dussieux, dans son beau volume des *Artistes français à l'étranger,* d'après le *Dictionnaire des architectes français,* de M. Adolphe Lance, Louis serait né en 1735. Or, c'est 1731 qu'il faudrait lire.

Les notes manuscrites de M. Vaudoyer père, aux archives de l'École des Beaux-Arts, m'avaient donné cette date, qui est définitivement la vraie, par suite de l'extrait que j'ai fait prendre aux archives de l'état civil de la Préfecture de la Seine, le 2 juin 1865; extrait qu'il me serait bien impossible d'obtenir aujourd'hui. Une des causes qui ont le plus dérouté les chercheurs dans les registres de l'état civil était les prénoms dont Louis a toujours fait précéder son nom patronymique, dans ses lettres et dans les mémoires qu'il a publiés, où il a toujours signé *L.* ou *J. Victor Louis*. Pour appuyer ce fait, je me bornerai simplement à citer les dessins originaux qui se trouvent à la Bibliothèque de la ville de Bordeaux et les nombreuses lettres que j'ai retrouvées dans les archives de l'intendance de Guyenne.

Les véritables prénoms de cet artiste sont *Louis-Nicolas,* fils de Louis Louis, maître maçon, né à Paris, rue du Pont-aux-Biches, le 10 mai 1731, et baptisé le 13 du même mois dans l'église

Saint-Nicolas des Champs. C'est également sous ces prénoms qu'il est inscrit sur les registres de l'École royale d'architecture, où il obtint, de 1746 à 1755, divers succès et finalement le grand prix hors rang, avec pension de Rome.

De son séjour à Rome il n'est que très-brièvement question dans toutes les notices biographiques que je viens de signaler; — mais pas un fait saillant, pas un document n'a été publié sur cette importante période de sa vie. Il faut se hâter de dire que, pour combler cette lacune, deux sources naturelles de renseignements nous font défaut.

Les archives de l'ancienne Académie d'architecture ne contiennent pas de rapport sur les travaux des élèves de l'École de Rome antérieurement à 1782. On peut voir, à ce sujet, la motion qui fut acceptée par l'Académie, dans la séance du 19 décembre 1781.

A Rome, les recherches seraient encore plus infructueuses, comme le prouve la lettre de M. l'archiviste, qui m'a été transmise en 1867 par M. le chancelier de l'ambassade de France :

« *A Monsieur Deshorties de Baulieu, chancelier à l'ambassade de France.*

« Villa Medici, le 14 mai 1867.

« MONSIEUR ET BIEN AIMABLE AMI,

« Je suis vraiment désolé de ne pouvoir répondre à votre « demande de renseignements au sujet des travaux et de la per- « sonne de M. Louis, architecte, ancien pensionnaire de l'Aca- « démie, que par un fait qui interdit tout espoir de s'en procurer « aucun ici. — Les archives, si tant est qu'il en ait existé à l'Aca- « démie, avant son installation à Villa Medici (1805), ce dont je « n'ai trouvé trace nulle part, pas même dans les livres qui trai- « tent de son établissement, les archives, dis-je, antérieurement « à cette date, ont été détruites ou dispersées à la suite de l'enva- « hissement et du sac du palais que l'Académie occupait au Corso, « à l'époque de l'assassinat de Basseville et mieux encore lors de « l'occupation de Rome par les Napolitains en 1799.

« Veuillez agréer tous mes regrets et l'expression de mes sen- « timents bien dévoués. A. LE GO. »

Eh bien, malgré cette disette absolue de documents là où je devais tout naturellement en trouver, je n'ai pas perdu courage, et de nouvelles recherches dans un autre dépôt d'archives m'ont fourni des renseignements précieux : deux lettres qui nous donnent la date de l'arrivée à Rome du jeune pensionnaire, et la date de son retour en France. Ces lettres nous dévoilent encore sur le caractère de Louis des détails curieux; les voici, trouvées, je puis le dire, comme deux épingles dans un pailler, c'est-à-dire au milieu d'un monceau de placets, lettres, mémoires et décisions du Roi et de M. de Marigny, directeur et ordonnateur général de ses bâtiments. (Archives nationales.)

« 20 septembre 1756.

« A Monsieur le marquis de Marigny.

« Monsieur, me pardonnerez-vous la témérité de vous instruire « de mon arrivée à Rome? Vos bontés m'y ont conduit; qu'elles « m'y suivent, et qu'à mon retour je les éprouve encore. Voilà « toute mon ambition. Si mon zèle et mon application dans cette « nouvelle carrière des talents que vous m'avez ouverte peuvent « obtenir votre suffrage, je n'oublierai rien pour le mériter, et « si j'ose espérer quelque succès, c'est en me souvenant sans « cesse, Monsieur, que je marche sous les auspices d'un protec- « teur illustre et éclairé.

« Je suis, etc.

« Louis. »

Lettre de M. Nattoire à M. le marquis de Marigny.

« Rome, 19 septembre 1759.

« Monseigneur,

« J'ay reçu les deux dernières que vous me fîtes l'honneur de « m'envoyer, l'une au sujet des élèves, pour qu'ils soient plus « exacts à vous envoyer tous les six mois leurs ouvrages; l'autre « qui regarde le sieur Robert qui a été attaqué d'une maladie si « dangereuse qu'on ne croyoit pas qu'il pût en réchapper.

« J'ay reçu par le courrier passé l'arrêté du deuxième quartier « de cette année, dont je vous suis infiniment obligé.

« Les quatre places de pensionnaires qui doivent être remplacés « par les nouveaux élèves qui sont en chemin sont actuellement « libres, par le départ des sieurs Hélin, architecte, les deux « frères Brenet et Louis, architecte. Il est de conséquence que je « vous informe de ce qui arrive assez souvent. Plusieurs de ces « messieurs contractent des dettes de part et d'autre, et partent « sans les satisfaire, ce qui cause des murmures, plaintes, et qui « vont quelquefois chez M. l'ambassadeur, qui envoye ses requêtes « qui rejaillissent sur moy, ce qui ne fait pas un bon effet pour « l'Académie.

« Des quatre qui viennent de partir, il n'y a que le sieur Louis, « architecte, dont j'ay lieu de me plaindre. Plusieurs à qui il devoit « m'en ayant informé pour être satisfait, je lui ay dit, avant que de « lui donner l'argent de son voyage, qu'il fît honneur à ses affaires; « qu'il devoit à un marchand libraire, nommé Bouchard; qu'il ne « devoit pas trouver mauvais que je lui retins cette somme avec celle « qu'il devoit à des personnes qui restent dans l'Académie. Son « caractère peu docile et emporté lui a fait tenir des termes peu « mesurés : que je lui faisois tort, et autres mauvaises raisons qu'il a « débité en certaines maisons qu'il fréquentoit, et, quand il seroit à « Paris, il en diroit encore plus. Je ne dois pas m'arrêter à toutes « ces misères. Enfin s'étant accordé avec ses créanciers, soit par « paroles, soit par billet, je remis l'argent de son voyage à la per- « sonne qu'il m'a envoyé, ne voulant pas paroître, et part brusque- « ment sans revenir de tous ses écarts.

« Je suis, etc.

« NATTOIRE. »

De cette lecture et du style de ces deux lettres il résulte une découverte bien importante pour un biographe, la connaissance parfaite de l'homme au début de sa carrière : c'était un tempérament vif, volontaire, emporté, mais qui savait employer à son heure le langage flatteur et doré du courtisan.

A son retour en France, des travaux s'exécutèrent sous les ordres de Louis dans plusieurs églises de Paris, au Théâtre-Italien et dans

le chœur de la cathédrale de Chartres, et, à ce propos, nouvelle erreur sur les actes de cet architecte.

M. l'abbé Bulteau, auteur d'une monographie de la cathédrale de Chartres, dit, page 135 : « Il fut froidement décidé par l'évêque « et les chanoines, suivant avis conforme de l'architecte Louis, que « le jubé disparaîtrait. » Cette accusation n'est pas méritée, car il résulte de recherches dans les archives départementales d'Eure-et-Loir (fonds du chapitre) que cette démolition fut décidée par Brizard-Guillois, architecte du roi. « Il fit une visite au jubé le 12 février « 1763 et constata le mauvais état de ce jubé, et fit un mémoire qui « concluait à l'utilité et à la nécessité d'une démolition. » — Les conclusions du rapport furent acceptées par l'évêque, le 23 avril 1763, et la démolition commença le 25. — Et ce n'est qu'en 1769 que nous trouvons un à-compte d'honoraires pour les travaux de Louis. Ce dernier ne fut donc pas le démolisseur, mais le reconstructeur du sanctuaire de la cathédrale de Chartres; reconstruction qui fut faite suivant l'esprit de l'époque.

Louis fit à Chartres ce que Soufflot faisait alors à Notre-Dame de Paris.

Mais il est une erreur plus grave que j'ai hâte de relever dans les biographies de Louis. Dès 1765, nous le voyons prendre le titre de premier architecte du roi de Pologne; or, sans faire une enquête sérieuse sur les travaux qui avaient pu lui mériter ce titre, un de ses biographes a pensé qu'en 1765, il ne pouvait être question que du beau-père du roi Louis XV, alors régnant, Stanislas Leczinski, ancien roi de Pologne, duc de Lorraine et de Bar. Dès lors, tous les grands travaux de Nancy et de Lunéville ne pouvaient être en grande partie que l'œuvre de Louis. Pour ma part, j'avais vécu longtemps dans cette persuasion, lorsqu'il y a douze ans, voulant me rendre un compte plus exact de ces travaux, j'entrais en relation avec M. Morey, architecte du département de la Meurthe, membre de l'Académie de Stanislas, et qui devait être l'homme le plus compétent pour me bien renseigner. Et voici la réponse que j'eus l'honneur de recevoir de M. Morey :

« Nancy, 21 mars 1865.

« MONSIEUR,

« ..... Quant à l'architecte Louis, auteur du théâtre de Bordeaux, « du Théâtre-Français et du Palais-Royal, je n'ai jamais eu con- « naissance qu'il fût l'architecte du roi de Pologne, ou qu'il ait « contribué en quelque chose dans les édifices construits par ce « prince. C'est à Hercé de Corny, son premier architecte, que nous « les devons, élève de Boffrand, et qui les publia, ainsi qu'une « partie des œuvres de son maître, dans le Recueil qui porte son « nom. Il y a deux ans que j'ai fait paraître, dans le Bulletin de « l'Académie de Stanislas, la biographie de cet architecte, où j'ai « tâché de réunir tout ce qui a rapport aux édifices de Stanislas; « mais je n'ai absolument rien trouvé sur l'architecte Louis : vos « documents sur cet artiste, que je place au premier rang, seront « donc entièrement nouveaux et auront pour nous le plus grand « intérêt.

« Veuillez agréer, etc.

« MOREY. »

Entre l'affirmation de cette lettre et la signature autographe de Louis, accompagnée de son titre de premier architecte du roi de Pologne et surtout des dessins pour le château royal de Varsovie et de la salle des Nonces, que j'avais vus aux archives municipales de Bordeaux, avant le malheureux incendie de 1863, j'en étais arrivé à penser que Louis n'avait fait que des projets pour satisfaire les rêves du roi proscrit. Ce n'est qu'en 1859 que j'ai compris enfin l'erreur des biographes, et que j'ai pu combler une importante lacune dans mon projet d'autobiographie, par la publication si intéressante de M. Charles de Mouy : *Correspondance inédite du roi Stanislas,* non pas Leczinski, mais *Auguste Poniatowski et de madame Geoffrin.* Et je retrouve là mon jeune architecte tel que nous l'a déjà montré sa lettre à M. le marquis de Marigny, c'est-à-dire souple, empressé et désireux de se faire l'ami des grands.

Il faut donc désormais rayer de l'œuvre de Louis toutes ces pré-

tendues constructions de châteaux en Lorraine, effacer également de son avoir l'église Saint-Pierre de Besançon qu'on lui attribue encore à tort; mais lui restituer, dans cette ville, le bel hôtel de l'Intendance de la province de Franche-Comté, et citer, pour la première fois, le beau château de Plassac, en Saintonge, appartenant à M. le marquis de Dampierre.

Les bornes de cette lecture m'empêchent d'énumérer avec plus de détail qu'on ne l'a fait jusqu'ici les immenses travaux dus à l'éminent architecte.

Paris eut une large part de ses productions; mais sa véritable gloire est à Bordeaux, et c'est à Bordeaux surtout que son nom est et sera de plus en plus populaire.

On a déjà beaucoup écrit sur le Grand Théâtre de Bordeaux, et la réputation de ce monument n'est pas à faire. « *On a beaucoup loué et édifice; on n'en a point fait assez d'éloges* », disait en 1867 un publiciste distingué, M. Sarcey. Mais l'œuvre ne parle-t-elle pas par elle-même aux hommes de l'art comme à la foule?

Ce qu'on ne connaît pas assez, c'est l'homme qui créa cette belle œuvre; ce qu'on ignore, ce sont les obstacles administratifs qu'il eut à surmonter. Dans la construction de ce théâtre, qui, en son genre, restera comme l'une des plus belles créations, comme un type modèle, auquel a eu recours l'éminent architecte du nouvel Opéra, il y a plus que l'histoire, toujours désolante et trop souvent renouvelée, d'un grand artiste dont le mérite est méconnu, ou qu'on abreuve de tracasseries, d'injustices et de déboires : il y a pour notre histoire nationale une page palpitante d'intérêt. Jamais lutte entre deux pouvoirs administratifs n'éclata plus vivement qu'à propos de cette nouvelle salle de spectacle : d'une part, c'était l'administration centrale, représentée par les contrôleurs généraux, les intendants de la province, le gouverneur de la Haute et Basse-Guyenne : Turgot, Necker, Dupré de Saint-Maur, le duc de Richelieu; d'autre part, c'étaient les franchises communales, représentées par ces magistrats du vieux Bordeaux qui se qualifiaient de gouverneurs, de juges criminels et de police; ces maires, lieutenants de maires et jurats, si justement fiers de leur antique origine, de leurs anciennes prérogatives, et qui comptaient dans leur généalogie plusieurs fois séculaire l'illustre Michel Montaigne!

Ces magistrats municipaux faisaient tous leurs efforts pour retarder le développement du pouvoir absolu et de la centralisation administrative. Or, nous, hommes de province, tout en reconnaissant les bienfaits, en certains points, de cette centralisation ; tout en restant les hommes de notre temps, qui veulent plus que jamais la grandeur de leur patrie, ne serions-nous pas injustes si nous blâmions d'une manière complète et sans réserve la respectueuse et ferme résistance qu'opposaient alors au pouvoir central les magistrats bordelais ?

C'est donc à cette résistance que je viens d'expliquer qu'il faut attribuer toutes les misères morales dont fut abreuvé l'architecte Louis, qui était l'homme, avant tout, de l'intendant Dupré de Saint-Maur et du maréchal de Richelieu. Et c'est en vous priant de bien vous souvenir de cette grande lutte d'influences que je vais vous donner lecture de la lettre, si peu flatteuse pour les jurats, que Louis écrivait trois mois après l'inauguration de son chef-d'œuvre :

« *A Monsieur Dupré de Saint-Maur, intendant de Bordeaux.*

« Bordeaux, ce 6 juin 1780.

« MONSIEUR,

« J'aurois bien désiré avoir l'honneur de vous entretenir avant « mon départ de Bordeaux ; mais des affaires de la dernière impor- « tance hâtent mon voyage pour Paris et ne me permettent pas de « le différer jusqu'au moment de votre arrivée dans cette ville.

« J'ai bien été contrarié, Monsieur, et, pour faire cesser toute « persécution, j'ai remis mes intérêts entre les mains de M. Legris, « qui a bien voulu se charger de mes affaires. Je ne puis vous dis- « simuler qu'on ne m'a pas satisfait de mes honoraires, en me « remettant de jour en jour, en me disant qu'on verroit à finir mes « comptes, et on ne terminoit rien avec moy. Je n'ai pas été sans « m'apercevoir qu'on avoit la volonté de traîner en longueur, même « me faire des difficultés ; c'est pourquoi je suis parti de cette ville « sans me plaindre : j'ai même été à la porte de tous ces messieurs « sans en oublier aucun. Je n'ai point voulu en agir avec eux « aussi malhonnêtement qu'ils en ont agit avec moy.

« J'espère, Monsieur, que vous aurez toujours pour moy les « mêmes bontés que vous m'avez sans cesse témoigné, et que vous « me rendrez justice dans la circonstance présente en témoignant à « MM. les magistrats qu'il est sans exemple qu'on laisse partir un « artiste qui, j'ose le dire, a fait honneur à leur ville, et qu'on « doive à ce même homme environ quarante-cinq à cinquante mille « livres qui, par leur arrangement même, devoient être payés à fur « et mesure de l'avancement des travaux : c'est encore le moindre « grief que j'aye contre ces messieurs, car j'ai l'âme peu intéressée; mais ce que je n'oublierai jamais, c'est leur dédain, leur « malhonnêteté et le peu de justice qu'ils m'ont rendue. Croiriez-« vous, Monsieur, qu'ils ne m'ont pas dit un mot, pas un seul mot, « sur l'ouvrage important que je viens de faire dans leur ville? « J'espère, et c'est ce qui me console, que le temps m'en fera « raison, et que la postérité et les honnêtes gens m'en dédommageront.

« La voye publique est pour que je donne les projets de l'hôtel « de ville de cette capitale; mais, j'ose bien vous l'attester, Monsieur, qu'à moins que MM. les intendants soyent à la tête de tel « ou tel affaire, je ne donnerai pas un coup de crayon; les artistes « aiment qu'on sache les apprécier, et ce ne sont que les personnes « instruites qui aiment et encouragent les arts. Je ne serai jamais « plus heureux que quand je me trouverai sous votre direction.

« Je suis avec respect, Monsieur, votre très-humble et très-« obéissant serviteur. V. Louis. »

Louis, malgré son irritation bien motivée, s'occupa de Bordeaux quelques années plus tard; il avait conçu pour cette ville de splendides projets, qui échouèrent surtout par suite des grands événements des dernières années du dix-huitième siècle. Ses amis avaient disparu; de nouvelles influences et de nouvelles idées avaient pris cours, — toutes choses qui ne devaient pas favoriser l'architecte du duc d'Orléans et du roi Stanislas, ou plutôt, à cette époque, de Philippe Égalité et de l'amant de Catherine II. Louis personnifiait alors l'ancien régime et s'éteignait avec lui, le 14 messidor an VIII, non pas en province, dans le fond d'un hospice, comme l'écrivait en 1829 M. Gaullieur-l'Hardy; non pas à l'hôpital, le 7 mars 1807,

ainsi que le mentionnait en 1856 M. Dussieux, mais à Paris, rue de la Place-Vendôme, n° 200, le 2 juillet 1800, à sept heures du soir [1].

Prochainement sonnera l'heure où Bordeaux devra payer sa dette à l'homme qui a contribué si puissamment à son aspect grandiose et monumental. Cent ans bientôt que le Grand Théâtre de Bordeaux a été inauguré! Or, j'aime à penser que le 7 avril 1880 les membres de la municipalité bordelaise effaceront les mauvais souvenirs laissés par leurs prédécesseurs les jurats, et que les représentants de l'art et de l'administration s'uniront dans une même pensée pour couronner le buste de Louis et consacrer à jamais l'immortalité du nom de l'architecte.

Consécration tardive, pourrait-on dire, mais que j'explique par cette citation d'un ami et poëte bordelais, H. Minier :

La gloire a le pied lent, et c'est pour les tombeaux
Qu'elle garde toujours ses lauriers les plus beaux!

Ch. Marionneau,
Secrétaire de la Commission de surveillance du Musée de Nantes.

XX

LETTRES INÉDITES DU FRÈRE ANDRÉ

DE L'ORDRE DES FRÈRES PRÊCHEURS

Peintre célèbre du dix-huitième siècle.

1662-1753.

Cette communication n'est point un article biographique sur l'artiste dominicain qu'honorèrent de leur amitié Jean Jouvenet, Charles Lafosse et Jean-Baptiste Lemoine, c'est-à-dire les maîtres de l'École française au dix-huitième siècle; mais elle sera tout

[1] La *rue de la Place-Vendôme* a repris son ancien nom : *rue Louis-le-Grand.*

simplement un exposé de faits inédits et tout à fait intimes sur la vie et les œuvres d'un peintre célèbre dont le souvenir se rattache à l'histoire des arts à Bordeaux.

En 1865, dix tableaux du Frère André, placés dans une église bordelaise, l'église Notre-Dame du Chapelet, furent décrits dans une sorte d'inventaire ou *Description des œuvres d'art qui décorent les édifices publics de la ville de Bordeaux*[1]. Précédemment M. de Chennevières, à propos de la donation faite au Louvre d'un portrait de l'artiste moine, peint par lui-même, avait publié sur le Frère André des pages très-substantielles et fort intéressantes. Enfin le Père Marchese, dès 1854, insérait dans ses Mémoires sur les plus remarquables peintres de l'ordre de Saint-Dominique[2] quelques lignes traduites d'après d'Argenville et Papillon de la Ferté ; mais il négligeait de rechercher dans les Archives générales de la maison mère des Dominicains, à Rome, les documents qui pouvaient jeter un jour nouveau sur la longue et laborieuse vie du Frère André, ou tout au moins en éclairer quelques points obscurs. Grâce à l'obligeance d'un ami, alors pensionnaire de Rome[3], et surtout aux indications de Léon Lagrange, ce critique d'art si malheureusement frappé dans toute la force de sa jeunesse et de son talent, j'ai pu obtenir, il y a déjà bien des années, de la bienveillance du Père F. V. Ligier, des Frères Prêcheurs, archiviste de l'ordre, Provincial de Terre sainte, au couvent de la Minerve, à Rome, les copies de plusieurs lettres et pièces inédites que compléteront quelques feuillets de l'*Histoire de l'art français au dix-huitième siècle*.

En attendant la publication de tous ces documents[4], je vais donner lecture de ceux qui me paraissent présenter le plus d'intérêt.

[1] Première partie, *Monuments religieux*. Paris, Aubry, 1861-1865. In-8, 550 pages.

[2] *Memorie dei più insigni pittori, scultori et architetti Domenicani del P. Vincenzo Marchese delle stesso instituto*. 2e édit. Firenze-Felice Lemonnier, 1854, 2e vol., p. 327.

[3] M. Louis Noguet, architecte, inspecteur des travaux de la ville de Paris.

[4] *Jean André, artiste peintre de l'ordre des Frères Prêcheurs*. — Lettres inédites et documents accompagnés de notes et d'un catalogue de l'œuvre du maître.

Extrait d'une lettre du Frère André au Très-Révérendissime Père Darcet, docteur en Sorbonne et assistant du Révérendissime Père Général des Frères Prêcheurs, à la Minerve, à Rome.

« Mon Très-Révérent (*sic*) Père,

« Les bontés que vous m'avez toujours fait l'honneur de me « témoigner, me font espérer que par votre crédit, votre Révé- « rence obtiendra ce que le Révérend Père Pryeur de Saint-Jac- « ques souhaite ; comme j'ay fait tous les tableaux des chapelles « du Noviciat et ne sachant plus ou en mettre, je suis depuis douze « années (c'est-à-dire depuis 1763) dans une salle nécessaire à « toute la communauté, et dans un lieu du costé du nord fort froit « et mesme très-incommode pour ma santé. Toutes ces raisons « m'ont fait prendre la résolution de profiter de la bonne volongté « du Révérendissime Père Pryeur du couvent de Saint-Jacques, et « de toute la communauté, qui désire depuis longtemps que leur « église soit ornée de tableaux, surtout des mistaires du Saint- « Rozaire dans le chœur, y ayant de très-belles places, et toutes « les chapelles qui en ont un très-grand besoin. Et, pour soutenir « un si grand travail, j'espère que le Révérend Père Pryeur de « Saint-Jacques, ayant un bon cœur et très bon goût pour toutes « choses... aura toute la considération possible pour moy, et de « mon costé je ne négligeray rien pour les édiffier. Si j'ay besoin « de quelque soulagement plus que les autres, ce ne sera qu'un « sujet d'umiliation pour moy. J'ay été obligé de faire un tableau « à la Salpêtrière, pour restablir ma santé. Je vous prye, mon « Révérend Père, de vouloir bien représenter au Révérendissime « que j'ay besoin de la rétribution de ce tableau pour me faire « faire un astellier à Saint-Jacques. Les escoutes[1], qui ne servent « de rien, seront fort commodes, avec une cheminée et une cham- « bre à coucher qui est toute proche. Mais j'ay besoin aussi de « toutes mes estudes, sans quoi il me serait impossible de rien « faire, et cela n'est d'aucune utilité à la communauté. Je vous

[1] Réduit inoccupé.

« prie de joindre vos pryères à celles du Révérend Père Pryeur « de Saint-Jacques, qui aura l'honneur d'en écrire au Révéren- « dissime, et d'estre persuadé (que) je serai toute la vie, avec « toute la reconnaissance et le profond respect avec lequel je suis, « mon Très-Révérend Père, votre très-humble et très-obéissant « serviteur.

« Frère André,
« Religieux de l'ordre des Frères Prêcheurs. »

Cette lettre n'est point datée; mais elle se réfère évidemment à celle du Révérend Père Maisonneuve, prieur du grand couvent et collége Saint-Jacques, adressée au général de l'ordre, le 19 mars 1715, et dans laquelle le prieur exprimait le désir que le Frère André vînt dans son collége pour y faire les tableaux nécessaires à la décoration de l'église.

« Je suis depuis douze ans dans cette salle », dit, dans sa lettre, le Frère André; ce qui nous reporte à l'année 1703. Or, on ignore si son obédience de retour de Rome, au couvent du noviciat général à Paris, que l'on trouve à la date du 26 avril 1688, dans les archives de l'ordre, n'aurait pas été prolongée. Toujours est-il qu'on ne sait où était, de 1690 à 1700, le Frère André, et c'est précisément dans cette période qu'il est en possession de sa meilleure manière, imitée de Carlo Marratti, le peintre italien qui eut de son temps la plus grande réputation.

Bien que le Frère André soit mort dans un âge fort avancé, les plus anciennes lettres dans lesquelles il soit question de lui nous le montrent accablé d'infirmités et fort souffrant. Ce fut pour ce motif qu'il alla passer quelque temps à l'hôpital général de la Salpêtrière, « où il fut obligé de faire un tableau pour restablir sa santé », grand tableau, qui décore encore le maître-autel de la chapelle de cet hospice, dont le sujet est la *Résurrection* et qui a été gravé par Pierre Imbert Drevet, à l'âge de dix-neuf ans[1].

[1] *Les Drevet* (Pierre-Imbert et Claude), par F. Didot. — Paris, F. Didot, 1876, p. 96. — M. Firmin Didot dit que le tableau original de la *Résurrection* du Frère André se trouve à l'église de Fontenay-le-Comte. Il existe bien, en effet, dans cette église, une *Résurrection* que M. B. Fillon attribue au Frère André; mais l'œuvre originale, datée de 1711 et gravée par Drevet, est à la Salpêtrière.

Lettre du Frère André au Révérendissime Père Général.

« Mon Très-Révérendissime Père,

« J'ay l'honneur de vous écrire pour avoir celui de vous faire « part que le 20 de ce mois, le Révérend Père Dufour, religieux de « notre maison, a fait un discours à la vénération et à la louange de « notre Saint Père, dans la salle des Papes de notre saint ordre[1], « où il y est venu plusieurs ambassadeurs, et d'autres seigneurs, « ainsi que Mgr le Nonce, et, qu'après le discours fini, ils entrè- « rent dans la salle où sont tous les tableaux et desseins que j'ay « orné avec de belles bordures et glaces, de sorte que j'ay été « fort charmé que Mgr le Nonce avec tous ses seigneurs m'ayent « honoré de leurs visites, dont ils parurent être content de mes « ouvrages. Permettés moi que j'aye pareil honneur de vous sou- « haiter un heureux commencement de la nouvelle année, et de « vouloir bien agréer les vœux continuels très sincers et ardens « que je fais pour la santé et la conservation de votre Révéren- « dissime Paternité si nécessaire pour notre ordre.

« J'ay l'honneur de vous faire mon respectueux remerciement « de l'attention de votre bon souvenir que vous avez en ma faveur, « que M. Challes[2], mon élève, m'ayant témoigné qu'il avait eu « l'honneur de voir plusieurs fois votre Révérendissime Paternité, « dont elle avait la bonté de lui témoigner le zèle qu'elle a tou- « jours pour moi, je vous supplie très humblement, mon Révé- « rendissime, de vouloir bien me continuer la même grâce, et de « me dire avec le respectueux attachement,

« Mon très Révérendissime Père général,

« Votre très humble et très soumis et obéissant serviteur,

« Frère André,

« Religieux de l'ordre des F. Prêcheurs.

« A Paris le 24 décembre 1749.

[1] Cette salle était ainsi nommée parce qu'on y voyait les « portraits des différents papes que l'ordre de Saint-Dominique a donnés à l'Eglise ». (D'Argenville, *Voyage pittoresque de Paris*, 1770. p. 393.)

[2] Charles-Michel-Ange Challes, peintre, architecte et écrivain, élève du Frère André, de Lemoine et de Boucher, né à Paris le 8 mars 1718, mort dans la même ville, le 8 janvier 1778. — Premier prix de Rome, 1741. *Dictionnaire général des artistes de l'Ecole française*, par Bellier de la Chavignerie.

« P. S. Quoique j'entre dans la quatre-vingt-huitième année « de mon âge, je ne laisse pas que de m'occuper encore à faire des « petits tableaux pour les chambres de notre infirmerie, et comme « j'ay besoin de faire quelques dépenses, pour l'ornement des sus- « dits tableaux, je supplie humblement votre Révendissime de vou- « loir bien m'honorer de votre recommandation auprès de notre « Révérend Père Prieur, pour qu'il ne fasse point de difficultée « pour les petites dépences que j'ay affaire à cet effet d'autant que « ces ouvrages ne coûtent rien à la maison. »

Autre lettre du Frère André au Révérendissime Père Brémond, général de l'ordre des Frères Prêcheurs, à la Minerve, à Rome.

« Mon très Révérendissime Père [1],

« Les marques que vous me témoignés du ressouvenir que vous « aves pour moy, renouvellent ma reconnaissance à vos bontés. « M. Schad, sculpteur de l'Académie [2], me fit l'honneur de me « venir voir la semaine passée, pour me donner des nouvelles de « votre santé, et me dit qu'il avait été bien reçu de votre Révé- « rendissime Paternité et m'a prié de vous assurer de ses profonds « respects, et moy particulièrement qui ne cesserai jamais, quoi- « que dans l'âge de quatre-vingt-neuf ans passés, je n'ay pas laissé « de faire encore un tableau de sainte Geneviève, patronne de « notre auguste ville et de la France. Ce tableau contient 5 pieds « de long. Je souhaite que ce soit pour la gloire de Dieu, et pour « mon salut auquel il faut que je pense sérieusement pour ne « penser qu'à l'éternité; je me recommande, mon très Révéren- « dissime Père, toujours à l'honneur de votre protection et vous

[1] Cette lettre est écrite d'une autre main, mais la signature est du Frère André.

[2] Evidemment, le Frère André commet une erreur en qualifiant Schad du titre de « sculpteur de l'Académie ». Malgré toutes les recherches que nous avons pu faire, il ne nous a pas été donné de retrouver trace de cet artiste dans les archives de l'ancienne Académie royale de peinture et de sculpture.

« prie d'estre persuadé du très-profond respect avec lequel j'auray
« l'honneur d'estre toute ma vie,

« Mon Révérendissime Père,

« Votre très-humble et très-obéissant serviteur

« Frère ANDRÉ.

« Ce 10 juin 1752. »

Ce tableau de sainte Geneviève, qu'il peignait à quatre-vingt-neuf ans passés, justifie ce que disait Watelet, dans son *Dictionnaire des arts*, t. IV, p. 557 : « Je l'ai connu dans mon enfance, et je l'ai vu peindre presque jusqu'aux derniers instants de sa vie. »

Enfin, voici la reproduction de l'état dans lequel se trouvait la *salle des Papes* du couvent du Noviciat des Jacobins, en l'année 1754; il y avait juste un an que le Frère André venait de mourir.

Extrait de l'état du temporel du noviciat général de l'ordre des Frères Prêcheurs, établi à Paris, rue Saint-Dominique, faubourg Saint-Germain.

« *Deux grandes salles au rez-de-chaussée, boisées et embellies en* 1754. »

« La première est celle des Papes, en entrant par le cloître, à droite, qui à cinq croisées de face du côté du midy. Dans cette sale il y avait sept grands tableaux du Frère André; mais les murailles étaient nues, et il n'y avait que de vieilles chaises, couvertes de peaux noires, et aux fenêtres des rideaux tout rapiécés. L'on a boisé cette sale à panneaux ceintrés; à la hauteur de la corniche de la cheminée l'on a placé 4 autres tableaux aux trumeaux des fenêtres, auxquelles on a mis des rideaux neufs, et l'on a placé 32 fauteuils de canne. Au moyen de quoi cette sale est en l'état qu'elle devait être. Les lambris et peintures ont coûté 1067 francs et les embellissements 738 francs, ce qui fait en tout 1805 francs.

« L'on a aussi boisé, à grands panneaux ceintrés, à la hauteur de 6 piés, une autre sale, au rez-de-chaussée, du côté du jardin, à 4 croisées, et l'on y a placé les desseins, exquisses et petits tableaux du Frère André, au nombre de 131, y compris les trois grands tableaux placés aux deux fonds, et au milieu, vis-à-vis la porte,

les tableaux qui montent jusqu'à la corniche du plafond, et ne laissent entre eux que de bien petits vides, qu'on a peints en verd. L'on a mis des rideaux toile de coton blanche, encadrés dans de l'indienne bleue, aux quatre croisées, et dans le vuide que laissent au bas les paneaux ceintrés, sur lesquels sont placés les desseins du Frère André. L'on y a mis 14 chaises de canne. Les tableaux sont parfaitement bien dans cette sale, qui est très aérée et point du tout humide, parce que le dessous est voûté. Elle fait une pièce de conséquence qui attire la curiosité des connaisseurs et qui doit servir à conserver à la postérité les ouvrages si estimables du Frère André. »

De ces ouvrages estimables que reste-t-il à Paris aujourd'hui, si j'en excepte le tableau de la Salpêtrière, quatre autres dans l'église Saint-Thomas-d'Aquin et le portrait de l'artiste au Louvre? Mais c'est seulement à Bordeaux, dans l'église Notre-Dame, autrefois l'église du couvent des Frères Prêcheurs de cette ville, qu'on voit encore plusieurs belles toiles, notamment *Sainte Catherine de Sienne, Saint Pierre martyr* et *Saint Dominique,* qui justifient tout le bien que disaient de l'habile peintre ses contemporains.

Aussi, en raison de la dispersion de l'œuvre du Frère André, il y avait quelque opportunité à rédiger l'inventaire d'un grand nombre de ses ouvrages, dont le souvenir du moins s'est conservé, en le faisant précéder de pages intimes qui donneront à cette publication un intérêt plus vif et comme une apparition de l'homme même.

Charles Marionneau.

LISTE

DES SOCIÉTÉS DES DÉPARTEMENTS

Correspondant avec la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France.

AISNE

VERVINS. . . . . Société archéologique.
Président, M. Piette.
Vice-président, M. Papillon.

ALGÉRIE

1878. ALGER. . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. Mongellas.
Secrétaire, M. Féraud.

CONSTANTINE. . . . . Société archéologique.
Président, M. Perille.
Vice-président, M. Mercier.

ALLIER

1878. MOULINS. . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. le Préfet.
Secrétaire, N...

ALPES-MARITIMES

1876. NICE . . . . . Société des Beaux-Arts.
Président, M. le comte d'Aspremont.
Vice-président, M. Sabatier.

ALPES (HAUTES-)

1878. GAP . . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. le Préfet.

ARDÈCHE

1875. LES VANS. . . . . Société historique et archéologique.
Président, M. Odilon Barrot.
Vice-président, M. Robert Arthur.

ARIÉGE

Foix . . . . . Société philotechnique.
Président, N...
Vice-président, N...

AUBE

1818. Troyes. . . . . Société académique de l'Aube.
Président, M. le Dr Bacquias.
Vice-président, M. G. Huot.

1843. Troyes. . . . . Société des Amis des arts.
Président, M. Gréau.
Vice-président, M. Lebrun-Dalbanne.

BASSES-PYRÉNÉES

1878. Pau . . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. le Préfet.

BOUCHES-DU-RHONE

1870. Aix . . . . . Académie d'Aix.
Président, M. l'abbé Boyer.
Vice-président, M. Claudio Jannet.
Secrétaire, M. Mouan.

1827. Marseille . . . . . Société de statistique.
Président, M. l'abbé Tenougi.
Secrétaire, M. le Dr Sicard.

1851. Marseille . . . . . Société artistique.
Président, M. Bournat.
Secrétaire, M. le général Pélissier.

1867. Marseille . . . . . Société des Amis des arts.
Président, M. Ch. Roux.
Vice-président, M. Benoist-Dupuy.

CALVADOS

Caen. . . . . Société des Beaux-Arts.
Président, N...
Vice-président, N...

Falaise. . . . . Société d'agriculture, arts et belles-lettres.
Président, N...
Vice-président, N...

CHARENTE-INFÉRIEURE

1845. La Rochelle . . . . Société des Amis des arts.
Président, M. Gustave Méneau.
Vice-président, M. Boffinet.

Saintes. . . . . Société des archives historiques de l'Aunis et Saintonge.
Président, M. Louis Audiat.
Vice-président, M. le comte Th. de Bremond d'Ars.

1876. Saint-Jean-d'Angély. Académie des muses santones.
Président, N...
Vice-président N...

CHER

Bourges . . . . . Comité du Musée.
Président, N...
Vice-président, N...

1876. Bourges . . . . . Comité diocésain de l'Inventaire.
Président, N...
Vice-président, N...

CORRÈZE

1876. Tulle . . . . . Commission de l'Inventaire des richesses d'art.
Président, M. de Lasteyrie, membre de l'Institut.

COTE-D'OR

1878. Dijon . . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. Baudot.
Vice-président, M. Garnier.
Secrétaire, M. Fétu.

COTES-DU-NORD

1861. Saint-Brieuc . . . . Société d'émulation.
Président, M. de la Chenelière.
Secrétaire, N...

DORDOGNE

1874. Périgueux . . . . . Société historique et archéologique du Périgord.
Président, M. le docteur Galy.
Secrétaire, M. Villepelet.

DOUBS

1840. Besançon. . . . . Société d'émulation du Doubs.
Président, N...
Secrétaire, N...

1878. Besançon. . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. le Préfet.
Secrétaires, MM. Jules Gautier et Saint-Ginest.

EURE-ET-LOIR

1878. Chartres . . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. le Préfet.

1856. Chartres. . . . . Société archéologique d'Eure-et-Loir.
Président, M. Merlet.
Secrétaire, M. Max-Gaubert.

FINISTÈRE

1873. Quimper . . . . . Société d'archéologie du Finistère.
Président, M. de la Villemarqué.
Vice-président, M. Audrat.

GARD

1875. Nîmes . . . . . Commission de l'art chrétien.
Président, Mgr l'évêque de Nîmes.

1878. Nîmes . . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. Aurès.
Vice-président, MM. Revoil et l'abbé Gareizo.

Nîmes . . . . . Société artistique du Gard.
Président, M. Paul Mouriès.

Nîmes . . . . . Commission municipale des Beaux-Arts.
Président, M. le maire de Nîmes.

GARONNE (HAUTE-)

1831. Toulouse. . . . . Société archéologique du midi de la France.
Président, M. l'abbé Carrière.
Secrétaire, N...

GIRONDE

Bordeaux. . . . . Société d'archéologie.
Président, N...
Secrétaire, M. Braquehaye.

HÉRAULT

MONTPELLIER . . . . Société artistique.
Président, M. Castelnau.

INDRE-ET-LOIRE

1878. TOURS . . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. le Préfet.

1840. TOURS . . . . . Société archéologique de Touraine.
Président, M. Boulay de la Meurthe.
Vice-président, M. l'abbé Juteau.

JURA

1817. LONS-LE-SAULNIER . . Société d'émulation du Jura.
Président, M. Félix Rousseau.
Secrétaire, M. Guillermet.

1878. LONS-LE-SAULNIER . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. Vernisy.
Secrétaire, M. Bernard-Prost.

LANDES

1876. DAX . . . . . Société Borda.
Président, M. Henry du Boucher.
Vice-président, M. Hector Serres.

LOIRE-INFÉRIEURE

NANTES. . . . . Commission du Musée municipal de peinture et de sculpture.
Président, N...
Vice-président, N...

1878. NANTES. . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. Guesdon.
Secrétaire, N...

1845. NANTES. . . . . Société archéologique.
Président, N...
Secrétaire, M. Marionneau.

1798. NANTES. . . . . Société académique de la Loire-Inférieure.
Président, N...
Secrétaire, N...

LOIRET

1865. ORLÉANS . . . . . Société des Amis des arts.
Président, M. Eudoxe Marcille.
Vice-président, M. Louis Daudier.

LOT

1878. Cahors. . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. le Préfet.

1872. Cahors. . . . . Société des études littéraires, scientifiques et artistiques du Lot.
Secrétaire, M. Malinoski.

LOT-ET-GARONNE

1878. Agen. . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. le Préfet.

MAINE-ET-LOIRE

Angers. . . . . Société académique.
Président, N...
Secrétaire, N...

1878 Angers. . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. le Préfet.
Secrétaire, M. Célestin Port.

MANCHE

1878. Saint-Lo. . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, N...
Vice-président, N...

Avranches . . . . . Société d'archéologie, sciences et arts.
Président, M. Laisné.
Secrétaire, N...

MARNE

1798. Chalons . . . . . Société d'agriculture, commerce, sciences et arts de la Marne.
Président, M. de la Barre-Duparc.
Vice-président, M. Virlet.

Reims . . . . . Société des Arts réunis.
Président, M. Dauphinot.
Vice-président, N...

HAUTE-MARNE

1836. Langres . . . . . Société historique et archéologique.
Président, M. Pistollet de St-Ferjeux.
Secrétaire, N...

MAYENNE

1873. Laval . . . . . Société des Arts réunis.
Président, M. d'Evry.

1876. Laval . . . . . Commission historique et archéologique.
Président, M. Chédeau.
Vice-président, N...

NIÈVRE

1873. Nevers. . . . . Société des Amis des arts.
Président, M. Bouvenault.
Vice-président, M. Richard.

1878. Nevers. . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. le Préfet.

NORD

1839. Lille. . . . . Commission historique du département du Nord.
Président, M. Dehaisnes.
Secrétaire, N...

Cambrai . . . . . Société d'émulation.
Président, N..
Secrétaire, N...

OISE

1878. Beauvais . . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. Caix de Saint-Aymour.
Secrétaire, M. Armand Rendu.

ORNE

Alençon . . . . . Commission des archives.
Président, M. de la Sicotière.

PAS-DE-CALAIS

1874. Arras . . . . . Union artistique du Pas-de-Calais.
Président, M. Oct. Petit.
Secrétaire, M. Lacœuille.

1845. Arras . . . . . Commission des antiquités départementales.
Président, M. l'abbé Van Drival.
Secrétaire, M. Lecesne.

1861. Arras . . . . . Société artésienne des Amis des arts.
Président, M. de Brandt de Galametz.
Secrétaire, M. Desavary.

1835. Boulogne-sur-Mer . Société boulonnaise des Amis des arts.
Président, M. Hector de Rosny.
Secrétaire M. Vaillant

PYRÉNÉES-ORIENTALES

1833. Perpignan. . . . . Société scientifique, agricole et littéraire.
Président, M. Paul Massot.
Vice-président, M. Tastu.

PYRÉNÉES (BASSES-)

Bayonne . . . . . Société des sciences, lettres et arts.
Président, N...
Vice-président, N...

RHONE

1807. Lyon. . . . . Société littéraire, historique et archéologique.
Président, N...
Secrétaire, N...

SAONE-ET-LOIRE

Autun . . . . . Société Éduenne.
Président, N. .
Secrétaire, N ..

SARTHE

1838. Le Mans . . . . . Commission départementale pour la conservation des monuments.
Président, N...

1875. Le Mans . . . . . Société historique et archéologique du Maine.
Président, M. Bellée.
Vice-président, M. Bertrand.

Le Mans . . . . . Société française d'archéologie (subdivision de la Sarthe).
Inspecteur, M. Hucher.

SAVOIE

1878. Chambéry. . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. le Préfet.
Secrétaire, N...
Vice-président, N...

SEINE-INFÉRIEURE

ROUEN. . . . . Société des Amis des arts.
Président, M. Le Fèvre.
Vice-président, M. Eugène Debons.

1869. ROUEN . . . . . Société artistique de Normandie.
Président, M. Fauquet.
Vice-président, M. de Ligny.

DIEPPE. . . . . Société des Amis des arts.
Président, N...
Vice-président, N...

SEINE-ET-MARNE

1761. MEAUX . . . . . Société d'agriculture et du comice, sciences et arts.
Président, M. le comte de Moustier.
Vice-président, M. Buignet.

PROVINS . . . . . Société d'agriculture, sciences et arts.
Président, M. Drouyn de Lhuys.
Vice-président, M. Belin.

SEINE-ET-OISE

VERSAILLES . . . . . Société des Amis des arts.
Président, M. Deroisin.
Secrétaire, M. Wannez.

1878. VERSAILLES. . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, N...
Secrétaire, N...

TARN

1876. ALBI. . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. le Préfet.

ALBY. . . . . Société des sciences, arts et belles-lettres.
Président, M. Victor Doat.
Vice-président, M. Vieules.
Secrétaire, M. Emile Jolibois.

TARN-ET-GARONNE

1878. MONTAUBAN . . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. le Préfet.
Vice-président, M. l'abbé Pottier et M. Solleville.
Secrétaire, M. Edouard Forestié.

VENDÉE

1854. La Roche-sur-Yon. . Société d'Émulation
Président, N...
Secrétaire, N...

VIENNE

1871. Poitiers . . . . . Société des archives du Poitou.
Président, M. Rédet.
Secrétaire, M. Richard.

1872. Poitiers . . . . . Académie des Beaux-Arts.
Président, N...
Vice-président, N...

1878. Poitiers . . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. le Préfet.

VIENNE (HAUTE-)

1845. Limoges . . . . . Société archéologique et historique du Limousin.
Président, N...
Secrétaire, N...

VOSGES

1875. Saint-Dié . . . . . Société philomathique.
Président, N...
Vice-président, N...

1878. Epinal. . . . . Commission départementale de l'Inventaire.
Président, M. le Préfet.

TABLE DES MATIÈRES

Arrêté instituant une Commission permanente des Sociétés des Beaux-Arts 1
Arrêtés nommant des membres non résidants, des membres honoraires et des membres correspondants de la Commission permanente des Sociétés des Beaux-Arts. 4
Discours de M. le marquis de Chennevières, directeur des Beaux-Arts, à MM. les délégués des Sociétés des Beaux-Arts des départements. 6
Procès-verbaux des séances. 11
Séance du 24 avril 11
Séance du 25 avril. 13
Séance du 26 avril. 17
Séance du 27 avril. 20
Discours de M. le Ministre de l'Instruction publique, des Cultes et des Beaux-Arts, à MM. les délégués des Sociétés savantes et des Sociétés des Beaux-Arts des départements. 20
Récompenses accordées à MM. les délégués des Sociétés des Beaux-Arts. 29
Lectures faites à la section des Beaux-Arts 31
I. Inventaire des richesses d'art de la France, dans le département du Tarn. — M. Emile Jolibois, à Albi. 31
II. Inventaire des richesses d'art de la France dans le département du Nord. — M. l'abbé Dehaisnes, à Lille. 37
III. Notes sur les travaux de l'Académie d'Aix, relatifs aux Beaux-Arts. — M. E. de Berluc Perrussis, à Aix. 41
IV. Rapport à M. le Directeur des Beaux-Arts, sur les travaux de la Commission de l'Académie d'Aix, chargée de l'inventaire des richesses d'art de cette ville. — M. de Saporta, à Aix. 49
V. Note sur la Société d'Émulation de Cambrai (Section des Beaux-Arts). M. A. Durieux, à Cambrai. 53
VI. Note sur la Société Artésienne des Amis des arts d'Arras. — M. Ch. Desavary, à Arras. 56

VII. Origines de la Société Historique et Archéologique de Langres et du Musée. — M. Henry Brocard, à Langres. 58
VIII. Les origines de la Société de Statistique de Marseille. — M. Adrien Sicard, à Marseille. 63
IX. Union Artistique du Pas-de-Calais. — M. Carré, à Arras. . 65
X. Société Éduenne des Lettres, Sciences et Arts. (Musée lapidaire et autres.) — M. Bulliot, à Autun 68
XI. L'art en Saintonge et en Aunis. — M. l'abbé Julien-Laferrière, à la Rochelle. 75
XII. De l'importance des artistes provençaux dans l'antiquité. — M. E. Parrocel, à Marseille 79
XIII. De l'habitation dans les temps anciens. — M. George, à Lyon. 95
XIV. Les arts industriels en France au moyen âge et à l'époque moderne. — M. Noel, à Orléans 106
XV. Les origines de l'enseignement public des arts du dessin à Lyon aux dix-septième et dix-huitième siècles. — M. Charvet, à Lyon. 121
XVI. L'Académie de peinture et de sculpture de Bordeaux. — M. Ch. Braquehaye, à Bordeaux. 131
XVII. Une page de peinture du quinzième siècle dans une église rurale du Périgord. — M. l'abbé A. Cheyssac, à la Roche-Chalais. 141
XVIII. Nouvelles applications de la photographie. — M. Léon Vidal, à Marseille. 148
XIX. Erreurs publiées dans les notices biographiques sur l'architecte Louis. — M. Ch. Marionneau, à Nantes. 151
XX. Lettres inédites du Frère André, de l'ordre des Frères Prêcheurs, peintre célèbre du dix-huitième siècle. — M. Ch. Marionneau, à Nantes. 161
XXI. Liste des Sociétés savantes des départements correspondant avec la Commission de l'Inventaire général des richesses d'art de la France 169

PARIS. — TYPOGRAPHIE DE E. PLON ET Cie, 8, RUE GARANCIÈRE.

FINE ARTS LIBRARY
3 2044 034 869 990

30 F81 1878

France- Min.de l'instr.publique...

Reunion des sociétés des beaux-arts.

DATE	ISSUED TO

30
F81
1878